Matei
Călinescu

ESEURI

despre literatura modernă

Editura Eminescu

Scanned with OKEN Scanner

MATEI CĂLINESCU

ESEURI DESPRE LITERATURA MODERNĂ

EDITURA EMINESCU

Scanned with OKEN Scanner

ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Acest volum are pentru autorul său și semnificația unei retrospective: dar o retrospectivă menită nu să înfățișeze etapele pe care le-a străbătut, ci, din punctul său de vedere *actual*, ceea ce i se pare a constitui o posibilă explicare sau ilustrare a concepției sale despre literatură și critica literară. Faptul, deci, că în culegerea de față figurează și cîteva dintre *Eseurile critice* din 1967 înseamnă mai puțin, dar și mai mult decît o simplă reeditare: o reafirmare. Autorul crede, de altfel, că eseurile reluate sînt pe deplin legitimate de noul context în care au fost introduse. Acest context ar putea fi definit, în termeni generali, ca o meditație asupra surselor și resurselor *conștiinței literare moderne*. Din aparenta neomogenitate și chiar dezordine a sumarului, autorul speră că lectura va izbuti să impună o *structură*, pe care el însuși a avut-o în vedere alcătuindu-și volumul. În această privință, el își îngăduie să atragă atenția că scriitorii sau fenomenele discutate aparțin domeniului modern, firește, în înțelesul larg al cuvîntului. Ion Barbu, Matei Caragiale, Ion Vinea, Urmuz — spre a nu mai vorbi de reprezentații *avangardei* — sînt, dincolo de ceea ce îi diferențiază, factori constitutivi ai modernului în literatura română; la fel, pe planul literaturii universale, scriitorii menționați sau mai pe larg comentați, de la E.A.Poe, Baudelaire, Mallarmé sau Samuel Butler (care a fost cu adevărat înțeles abia în secolul nostru) și pînă la Ionesco și Beckett. Interesul pentru problemele de terminologie, pentru noțiunile fundamentale ale metalimbajului care este critica (fie că e vorba de „clasic", „romantic", „baroc", fie că e vorba

Scanned with OKEN Scanner

de „realism" sau de „fantastic"), ţine, de asemenea, de o anumită semnificativă îndrumare a spiritului modern. Cît despre „noua critică", prezentată şi discutată într-un eseu mai întins, e de la sine înţeles ce loc trebuia să ocupe într-un asemenea volum. O lămurire mai e poate necesară în legătură cu scurtele eseuri din această culegere : indiferent de punctele lor de plecare, de *pre-textele* lor, ele converg spre aceeaşi problemă, pe care autorul şi-o pune stăruitor de la un timp încoace : raporturile între literatură şi limbaj.

M. C.

ianuarie 1970

Scanned with OKEN Scanner

ÎNSEMNĂRI DESPRE MOTIVUL POETIC AL OGLINZII

PLECÎND DE LA JOCUL SECUND AL LUI ION BARBU

Recitindu-l pe Ion Barbu în ultima ediţie (1966) mi-am găsit confirmată prin noi temeiuri o admiraţie veche din adolescenţă, care, în cei cincisprezece ani şi mai bine cîţi s-au scurs de la primele mele dibuiri în universul misterios şi strict al poeziei sale, a cunoscut puţine fluctuaţii. Mi-am găsit confirmată, cu acest prilej, şi o altă idee ce poate părea paradoxală: a reciti un mare poet — şi Ion Barbu e incontestabil unul — este o întreprindere intelectuală şi afectivă care comportă în mai înalt grad imprevizibilul decît însăşi cea dintîi descoperire a lui. Pentru a cîta oară revin asupra versurilor... „ca ocheanele de limpezi [...], la fel de grele", ale autorului *Jocului secund*? Şi totuşi, e pentru întîia oară cînd mă simt îndemnat, plecînd de la ele, să cercetez taina acelor oglinzi pe care, în cîteva rînduri, le-a cîntat. Căci m-au lăsat, de astă dată, visător — şi nu-mi pot da seama de ce — cele cîteva poezii în care apare motivul oglinzii (*Joc secund*, *Înfăţişare*, *Falduri*, la care se adaugă şi unele dintre compunerile de tinereţe, cum ar fi *Rîul* sau *Umanizare*, unde ideea răsfrîngerii joacă însă un rol diferit). Cine nu-şi aminteşte de nobilele strofe ale *Jocului secund*, de acel „mîntuit azur", spaţiu profund al oglinzii, în care, reflectată, lumea fenomenală există în afara timpului şi a devenirii, restituită purităţii ei iniţiale?

Scanned with OKEN Scanner

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce în zbor invers le pierzi,
Şi cîntec istoveşte : ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Cei care au comentat această *ars poetica* a lui Ion Barbu (Tudor Vianu, G. Călinescu, Vladimir Streinu etc.) au asociat ideea de oglindire cu noţiunea platoniciană a mimesis-ului, interpretată însă în alt sens de către poetul nostru, căci mimesis-ul nu ne mai îndepărtează de esenţele eterne, ca la autorul *Republicii*, ci ne apropie de ele, ni le revelă. Nu s-a subliniat însă suficient că „platonismul" lui Ion Barbu îşi are sursele nu atît în opera marelui filozof antic, cît în interpretările estetice moderne, pe care le-a primit mai întîi de la Baudelaire, apoi de la Mallarmé şi Valéry.

În *Înfăţişare*, oglinda e martora pregătirii pentru un enigmatic bal „de mare gală", în care fastuosul şi lugubrul (vag sugerat) par a se întrepătrunde, ca-n poemul lui Edgar Poe, din care Ion Barbu îşi alege motto-ul (*Viermele cuceritor*) :

Pudrează rîul tragic în oglindă,
Cu de-amăruntul, cristalin, de bal ;
Săltate-n coc, volutele să prindă
Perucii de argint — un encefal.

La balul liniştit, de mare gală,
De vrei să placi frumosului tău Domn :
Treaz, poleieşte-ţi masca facială
Şi dinţii înverziţi de duh de somn... etc.

Tot la Edgar Poe ni se îndreaptă gîndul cînd citim *Falduri*, poezie închinată lui William Wilson, personajul dedublat al cărui nume figurează în titlul uneia din cele mai cunoscute povestiri fantastice ale poetului american :

Scanned with OKEN Scanner

Somn mult, din plușuri. Vid în stal.
Vegherea sticlei drept cortină.
Îndepărtat, ca-ntr-o odihnă.
Din membre limpezi, o, cristal !

Sub măturí, fluturi și urîturi,
Mort — chipul meu, pe crengi de gîturi.
Un glas din ceruri, cere : — Dacă
Ai face-oglinzile să tacă ?

Din somn, din stofă sar deștept,
Smulg fierul scurt, îl duc la piept.
La țărmul apelor de gală
Strig hidra mea, chilocefală :

— Întemnițate William,
Cast hidrofil, te așteptam
Să treci, maree, din oglindă
În luna frunții, să te-aprindă ;

Student stufos, bostonian,
Cețoase Wilson William,
Îți jur, ar face-o bună mină
Spini șase-n pielea ta marină !

(De șase ori, în ape grele
Sting fier aprins, pînă-n prăsele ;
Fulger cedat, just unghi normal,
Cad reflectat, croiesc cristal.)

Motivul oglinzii fuzionează aici cu motivul romantic al dublului, răspîndit mai întîi în literatura germană (să ne amintim, între atîtea exemple ce ne stau la îndemînă, de fermecătoarea *Prințesă Brambilla* sau de *Elixirele diavolului* ale lui E.T.A. Hoffmann), apoi și în alte literaturi (*Noaptea de decembrie* a lui Musset, romanul de tinerețe, *Dublul*, al lui Dostoievski, poemul postum al lui Eminescu *Gemenii* sînt doar repere sugerînd circulația largă a motivului în geografia culturilor). William Wilson al lui Poe, de la care pornește Ion Barbu, ne înfățișează un caz de dedublare etică : identitatea externă a celor două per-

Scanned with OKEN Scanner

sonaje ascunde o polaritate morală internă: William Wilson — cel care se mărturisește, la persoana întîi, în povestire — este o întrupare a setei de rău și de viciu, a corupției, a demonicului, în timp ce dublul său ilustrează aspirațiile opuse, conștiința, responsabilitatea, virtutea și puritatea intransigentă. În final, eul angelic este ucis de cel satanic, în conformitate, de altfel, cu un pesimism romantic, care nu e numai al lui Poe. Are imaginea reflectată în oglindă a noului William Wilson din poezia lui Barbu și un sens moral? E greu de dat un răspuns categoric. Dacă socotim imaginea din oglindă mai pură, mai esențială decît realitatea ce-o produce (în direcția pe care-o indică ideea *Jocului secund*), atunci, de bună seamă, gestul spargerii oglinzii traduce un impuls de revoltă demoniac, este mărturia unei voințe de autonegare spirituală, fiind învestit, deci, și cu semnificația unui păcat. Dar și ipoteza cealaltă, pe care o formulează Tudor Vianu în studiul *Ion Barbu* (Cultura Națională, 1935), în capitolul intitulat chiar *Mitul oglindei*, este posibilă: anume că, spărgînd oglinda, noul William Wilson „execută un gest metafizic experimental" și că el „nu se oglindește așa cum conștiința morală se cercetează pe sine, ci se contemplă, întrebîndu-se despre propria sa realitate printre imaginile inteligenței sale. Gestul care sfîșie oglinda nu este al conștiinței morale în luptă cu sine însăși, ci al conștiinței intelectuale care probează consistența imaginilor care compun experiența. Iar cînd această consistență îi apare precară, sentimentul care se dezvoltă nu este al dezastrului moral, ci al perplexității minții." Complexitatea și, în ultimă instanță, ambiguitatea profundă a simbolului oglinzii fac cu putință ambele interpretări.

Dar pentru o înțelegere mai diferențiată a semnificațiilor pe care le are motivul oglinzii în poezia lui Ion Barbu, mi se pare necesară — și în cazul dat necesitatea devine aproape o formă de seducție intelectuală — cercetarea metamorfozelor prin care a trecut acest motiv în cadrul mai vast al literaturii universale.

★

Scanned with OKEN Scanner

Cea dintîi oglindă în care omul s-a putut privi, luînd cunoştinţă de chipul său unic — spre a-l iubi sau spre a-l urî —, a fost desigur suprafaţa apei. Capacitatea reflectorie a apei rămîne, poetic vorbind, una din însuşirile ei esenţiale, şi motivul imaginii oglindite se leagă, mitologic, de aceasta : mă gîndesc la mitul lui Narcis, aşa cum este el cunoscut mai ales din *Metamorfozele* lui Ovidiu. Frumosul tînăr, îndrăgostit de răsfrîngerea sa, rămîne insensibil la iubirea pe care i-o arată Eho : curioasă asociere între mitul generat de fenomenul reflexiei vizuale şi acela al reflexiei sonore (ecoul). Etimologic vorbind, Narcis (numele unei specii de flori a cărei origine încearcă s-o reconstituie legenda) vine de la cuvîntul narké, însemnînd „amorţeală", cu referire, probabil, la substanţele narcotice, pe care erau presupuse a le conţine rădăcinile acelor plante. Fascinaţia pe care o resimte Narcis în faţa propriei sale imagini are şi ea ceva dintr-o „narcoză".

Mitul lui Narcis a căpătat, pentru imaginaţia epocilor înclinate spre formele şi formulele paradigmatice, o definită semnificaţie etică : aceea de avertisment împotriva excesivei preocupări de sine. Aşa a circulat în fabule sau în literatura moralizatoare, fie laică, fie religioasă. E lesne de înţeles că autorii creştini de tratate morale vor fi apelat, între altele, la pilda negativă furnizată de mitul păgîn al lui Narcis. Un asemenea tratat — nefiind specialist în materie mă refer la un exemplu de ordin literar — i-a căzut în mînă lui Eminescu. Sensibil la farmecul naiv şi vechi al limbii şi asocierilor, el s-a delectat versificînd fragmente din obscura cărticică de sfaturi pentru păzirea simţurilor, compilată de un oarecare monah Nicodim, după mai vechi modele ale unei atari literaturi edifiante răspîndite în cuprinsul ortodoxiei. Versurile din postuma intitulată *Pentru păzirea auzului* urmează îndeaproape argumentele pe care monahul le oferă credincioşilor, prin trimiteri istorice sau mitologice, împotriva diferitelor forme de eros condamnabil (între care este trecută şi dragostea lui Pigmalion pentru statuia Galateei). Referirea la Narcis lipseşte din acel context ; o găsim însă, într-o formulare foarte apropiată de a lui Nicodim (după cum a arătat un cercetător al manuscriselor eminesciene, I. Creţu), în versurile celebre din Călin :

Scanned with OKEN Scanner

Şi Narcis văzîndu-şi faţa în oglinda sa, izvorul,
Singur fusc îndrăgitul, singur el îndrăgitorul.

Sensul moralizator a dispărut însă de aici, Eminescu folosind exemplul sugerat de Nicodim doar pentru parfumul lui arhaic şi într-un sens pur estetic.

Pentru a ilustra cariera mitului lui Narcis ca motiv de meditaţie morală, foarte interesant mi se pare momentul reprezentat de La Fontaine, adică acel al clasicismului modern. Fabula intitulată *L'Homme et son image (Fables, Livre premier)* îi este dedicată ducelui de la Rochefoucauld şi ea constituie unul dintre ecourile cele mai semnificative produse în epocă de apariţia *Maximelor*. La Fontaine foloseşte aici motivul oglinzii în sensul lui tradiţional, pe care-l aflăm încă din Antichitate, în ciclul fabulelor esopice : oglinda reproduce, ca un martor imparţial, trăsăturile şi contururile adevărate ale chipurilor şi lucrurilor. Această semnificaţie a simbolului oglinzii a generat, de altfel, unul din acele mari „locuri comune" (sau, spre a evita sensul peiorativ asociat expresiei, unul din acele *topoi)* ale literaturii universale. Oglinda ca expresie, pildă şi măsură a adevărului, o întîlnim de-a lungul întregului Ev Mediu şi pînă tîrziu în Renaştere. Capacitatea de a reflecta exact face din oglindă un simbol al fidelităţii ireproşabile faţă de adevăr, folosit de către autorii medievali ca un mod de a-şi recomanda lucrările. Un *Speculum doctrinale* sau un *Speculum morale* (opere ale lui Vincent de Beauvis, făcînd parte din *Speculum majus)* vor să-l încredinţeze pe cititor că sînt la fel de demne de încredere în ceea ce priveşte reproducerea adevărului ca şi oglinzile. Ne aflăm, cu alte cuvinte, în faţa unor modele, şi o accepţie figurată (astăzi învechită) a oglinzii, accepţie frecventă în principalele limbi europene în Evul Mediu şi în Renaştere, indică tocmai o atare calitate exemplară, a cărei imitaţie se impune orişicui ; un cavaler viteaz devine astfel o „oglindă a cavaleriei" etc. Alteori, simbolul oglinzii capătă — tot datorită virtuţilor sale evidente tuturor — o funcţie satirică. Oglinda comediei arată oamenilor defectele lor, trăsăturile lor rizibile. În acest sens se poate aminti o comedie scrisă în colaborare de Thomas Lodge şi Robert Greene, *A Looking-Glasse for London and England,* reprezentată

Scanned with OKEN Scanner

în jurul anului 1590. Atari semnificaţii acordate simbolului oglinzii îşi găsesc, de altfel, corespondente şi în imaginaţia spontană populară. Cine nu-şi aminteşte de basmele în care oglinda — vorbind ca o deţinătoare imparţială a adevărului — spune, atunci cînd este consultată, care este cea mai frumoasă femeie din lume? Implicaţiile satirice sînt apoi numeroase în ciclul legendelor populare din ţările germanice ţesute, la sfîrşitul Evului Mediu, în jurul figurii lui Till Eulenspiegel (Buhoglindă), eroul de mai tîrziu al cărţii flamandului Charles de Coster.

Revenind la fabula lui La Fontaine, mi se pare vrednic de subliniat faptul că, acceptînd această semnificaţie străveche şi fundamentală conferită simbolului oglinzii, el se vede silit să modifice mitul lui Narcis. Procedînd ca un clasic, La Fontaine păstrează desigur ideea esenţială a mitului: Narcis este îndrăgostit de sine. Dar, spre deosebire de cel vechi, noul Narcis nu se mai bucură contemplîndu-se, căci chipul său (expresie, de fapt, a spiritului său) este *urît*, menit nu să-i producă o satisfacţie sau să-i procure un aliment al iubirii de sine, ci să-l facă să se ruşineze şi să se deteste. De aceea, noul Narcis fuge de acele martore ale adevărului care sînt oglinzile... Înainte însă de a continua analiza, îmi iau îngăduinţa să citez frumoasa fabulă a lui La Fontaine:

Un homme qui s'aimoit sans avoir de rivaux
Passoit dans son esprit pour le plus beau du monde.
Il accusoit toujours les miroirs d'estre faux,
Vivant plus que content dans son erreur profonde.
Afin de le guerir, le sort officieux
Presentoit par tout à ces yeux
Les conseillers muets dont se servent nos dames:
Miroirs dans les logis, miroirs chez les marchands,
Miroirs aux poches des galands,
Miroirs aux centures des femmes.
Que fait nostre Narcisse? Il se va confiner
Aux lieux les plus cachez qu'il peut s'imaginer,
N'osant plus des miroirs éprouver l'avanture.
Mais un canal formé par une source pure
Se trouve en ces lieux écartez;

Il s'y void, il se fâche, et ses yeux irritez
Pensent appercevoir une chimère vaine.
Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.
Mais qouy ! la canal est si beau
Qu'il ne le quitte qu'avec peine.
On voit bien où je veux venir.
Je parle à tous, et cette erreur extrême
Est un mal que chacun se plaist d'entretenir.
Nostre ame, c'est cet homme amoureux de luy-mesme ;
Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autruy,
Miroirs de nos défauts les peintres legitimes ;
Et quant au canal, c'est celuy
Que chacun sçait, le livre des Maximes.

Cine este acest Narcis altcineva decît Omul însuşi ? Omul în genere, dincolo de limitele timpului şi spaţiului, aşa cum a avut clasicismul ambiţia (şi nostalgia) să-l înfăţişeze. La Fontaine, care printr-o latură a operei sale trebuie situat în constelaţia marilor moralişti clasici francezi, alături de La Rochefoucauld sau la Bruyére, împărtăşeşte aici, şi nu numai aici, concepţia pesimistă a ducelui dezamăgit de înăbuşirea Frondelor şi găsindu-şi refugiul într-un resentiment lucid împotriva întregii condiţii umane. Pentru La Rochefoucauld trăsătura dominantă a sufletului omenesc este egoismul — *l'amour propre* —, de unde asocierea pe care-o găseşte La Fontaine cu Narcis ; de unde şi, prin accentul etic negativ care se asociază unei atari viziuni asupra omului, ideea paradoxală a unui Narcis care ocoleşte oglinzile, pentru că acestea-i dezvăluie propriile diformităţi. Narcisul simbolic al lui La Fontaine fuge de orice prilej de confruntare cu sine. În vechiul mit, Narcis era o excepţie, la poetul francez el ilustrează o regulă : toţi oamenii sînt nişte Narcişi. Desigur, nu trebuie să trecem cu vederea latura de elogiu a fabulei : căci apa cristalină a *Maximelor,* deşi ne arată urîciunea, este ea însăşi înzestrată cu atîta firească frumuseţe, încît o părăsim cu regret. Ne aflăm într-un secol de înalt rafinament al gustului : adevărul care ni se spune poate fi neplăcut şi dur, dar forma în care ni se spune poate fi, prin ea însăşi, plină de farmec şi de seducţie. Toate oglinzile reflectă adevărul, dar unele asociază fi-

Scanned with OKEN Scanner

delităţii o limpede, încîntătoare graţie, încît de însăşi imaginea strîmbei noastre alcătuiri ne despărţim parcă nostalgic. Pesimismul etic îşi găseşte astfel o anume consolare în estetic (şi am impresia că această constatare este definitorie pentru una din dimensiunile profunde ale clasicismului francez).

★

Simbol al reflectării adevărului în genere, oglinda a trebuit — în chipul cel mai firesc — să devină şi un simbol al reflectării lui artistice. Această implicaţie se leagă, desigur, de vechiul concept de *mimesis,* formulat întîia oară de Platon, reluat apoi, într-un sens diferit, de Aristotel, care, prin *Poetica* lui, îi conferă un prestigiu universal. Opera filozofică a lui Aristotel *(Logica, Fizica, Metafizica, Etica* etc.) fusese cunoscută şi comentată de-a lungul Evului Mediu, exercitînd o puternică influenţă asupra gîndirii scolastice. *Poetica* este însă descoperită abia în vremea Renaşterii (cînd se publică în traducere latină, apoi în textul original grecesc), determinînd, de aci înainte, un număr impresionant de comentarii, discuţii şi polemici. Ideea de imitaţie (arta este o imitaţie a naturii) devine, interpretată din diferite unghiuri, unul din „locurile comune" ale gîndirii estetice din perioada Renaşterii, trecînd apoi în clasicism şi în epocile mai noi. De aici pînă la comparaţia artei cu o oglindă nu este decît un singur pas.

Dintre exemplele posibile îl aleg pe acela foarte cunoscut al lui Shakespeare, exprimîndu-şi concepţia despre teatru şi despre jocul actorilor prin glasul lui Hamlet. Prinţul Danemarcei îi sfătuieşte pe actorii veniţi la curte cum să interpreteze versurile compuse de el şi, în genere, cum să joace, astfel încît spectacolul să-i poată prilejui o verificare a vinovăţiei lui Claudius. Adevărul nu poate ieşi la iveală decît tot prin adevăr, pare a crede Hamlet. Jocul actorilor trebuie să fie, deci, cît mai natural, misiunea mare a teatrului fiind, de altfel, aceea de a oglindi natura, de a imita realitatea, fără deformări sau exagerări, cum spune Hamlet (Act. III, Sc. 2) : „Potriveşte acţiunea cuvîntului şi cuvîntul acţiunii, cu grija deosebită de a nu

Scanned with OKEN Scanner

depăşi niciodată cuviinţa naturii. Căci orice astfel de exagerare te îndepărtează de ţelul teatrului, care, şi la început şi acum, a fost şi este să-şi ţină, ca să spunem aşa, oglinda în faţa naturii ; să-i arate virtuţii trăsăturile ei, nevredniciei imaginea şi să răsfrîngă chipul şi tiparul vremii." (*„Suit the action to the word, and the word to the action ; with this special observance that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as't were, the mirror up to nature ; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.")*

Regăsesc imaginea oglinzii şi la legislatorul Parnasului francez din secolul al XVII-lea. În *Cîntul al III-lea* al *Artei poetice*, făcînd un istoric al comediei, Boileau vrea să ilustreze desprinderea acestui gen de faza iniţială, grosolană, insolentă şi bufonă a începuturilor : Aristofan e condamnat în favoarea lui Menandru, prin acţiunea căruia :

La comédie apprit à rire sans aigreur,
Sans fiel et sans venin sut instruire et reprendre,
Et plut innocemment dans les vers de Ménandre.
Chacun, peint avec art dans ce nouveau miroir,
S'y vit avec plaisir, ou crut ne s'y point voir :
L'avare, des premiers, rit du tableau fidèle
D'un avare souvent tracé sur son modèle ;
Et mille fois un fat finement exprimé
Méconnut le portrait sur lui-même formé.

Această „nouă oglindă" la care se referă Boileau este, fără îndoială, una „clasică" : ea reflectă viciile umane în generalitatea lor, indivizii nu se pot recunoaşte în ea, căci imaginea lor se conturează „cu artă", putînd să producă „plăcere" înşişi celor care sînt, cu „fineţe", vizaţi.

Altă dată, imaginea artei ca oglindă a vieţii apare ca un argument împotriva tendinţei către un idealism moralizator, aşa cum s-a manifestat el, de pildă, în literatura engleză a veacului al XVIII-lea, mai cu seamă în sentimentalism. Astfel încît marele critic al Angliei din secolul

Scanned with OKEN Scanner

al XVIII-lea, Dr. Johnson, putea scrie în ale sale *Lives of the Poets,* în capitolul dedicat lui Addison : „...de vreme ce viciul prosperă adeseori în viaţa reală, poetul are desigur libertatea să-l înfăţişeze prosperînd pe scenă. Căci, dacă poezia este o imitaţie a realităţii, cum pot fi încălcate legile ei atunci cînd lumea este prezentată cu adevăratul ei chip ? Teatrului îi este îngăduit să satisfacă uneori dorinţele noastre, dar dacă el vrea să fie într-adevăr *oglinda vieţii* (s.n.), atunci este dator să ne arate uneori la ce trebuie să ne aşteptăm." *(„...since wickedness often prospers in real life, the poet is certainly at liberty to give it prosperity on the stage. For if poetry is an imitation of reality, how are its laws broken by exhibiting the world in its true form? The stage may sometimes gratify my wishes, but if it be truly* the mirror of life (s. n.), *it ought to shew us sometimes what we are to expect.")*

Modul de gîndire al lui Samuel Johnson prefigurează — destul de vag, însă, — unul din argumentele esteticii realismului de mai tîrziu, care, în numele adevărului vieţii, va protesta împotriva idealismului şi exagerărilor romantismului. Imaginea oglinzii o întîlnim, de altfel, şi la realişti, unde ea se asociază în special ideii de obiectivitate, de imparţialitate şi de impersonalitate a scriitorului. Încă din *Prefaţa* la primul său roman, *Armance,* Stendhal se întreba, programatic : *„Est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir ? De quel parti est un miroir ?"* Ideea formulată aici Stendhal n-a abandonat-o niciodată, ba chiar a întărit-o prin epigraful devenit celebru al unui capitol din *Le Rouge et le Noir : „Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin".*

Nu stă cîtuşi de puţin în intenţia mea să alcătuiesc aici un studiu sistematic şi erudit asupra acestui „loc comun" (arta ca oglindă) în gîndirea estetică din atît de bogata tradiţie aristotelică. O constatare se impune, totuşi, chiar din puţinele referinţe făcute : vitalitatea metaforei oglinzii se datorează numeroaselor implicaţii pe care ea le admite, faptului că puncte de vedere uneori foarte diferite se pot exprima prin intermediul ei. Să fie vorba, şi în cazul dat, de un anume grad de ambiguitate pe care-l au marile „locuri comune" (şi în special cele metaforice) ? Sau,

Scanned with OKEN Scanner

poate, trebuie să ţinem seama, în coordonatele acestei explicaţii generale, de fascinaţia particulară pe care o exercită asupra imaginaţiei însăşi ideea de oglindă ?

★

Circumscrisă şi latentă, poate doar ipotetică, într-un domeniu de speculaţie teoretică (poetica), fascinaţia oglinzii se exercită liber, cu neaşteptate şi uneori tulburătoare revelaţii, în zonele supuse unui mai puţin riguros control al lucidităţii. Astfel, oglinda a fost, din timpuri străvechi, şi un obiect magic. Capacitatea ei de a reproduce imagini ale lumii reale şi prezente a fost, printr-o operaţie a imaginaţiei, extinsă atît în sens spaţial, cît şi în sens temporal. Pe un vechi vas grecesc ilustrînd unul din episoadele istoriei legendare şi tragice a atrizilor, îl vedem pe Oreste chinuit de furii după ce a îndeplinit actul cumplitei sale răzbunări împotriva cuplului adulter şi criminal format de mama sa, Clitemnestra, şi de Egist. Eroul este încolţit de două furii, de care încearcă să se apere cu sabia. Una dintre ele îl atacă întinzînd spre el şerpii fioroşi, care însoţesc totdeauna aceste făpturi supranaturale, teribile încarnări ale ideii de remuşcare ; cealaltă îi arată o oglindă, în care apare imaginea Clitemnestrei, ca un memento al *paricidului* [1]. Oglinda nu mai reproduce, deci, o înfăţişare a realităţii externe, ci o viziune, o halucinaţie interioară a conştiinţei asediate de obsesii a lui Oreste.

Mai tîrziu, închipuirea torturată de înspăimîntătoare apariţii supranaturale a Evului Mediu a văzut uneori în oglindă unul din instrumentele de ispită ale demonului. De aceea o găsim în atelierele pline de obiecte eteroclite şi stranii ale vrăjitorilor, ale căror puteri oculte izvorau din strînsele lor relaţii (consemnate adeseori printr-un pact infernal) cu diavolul. De la astfel de surse pleacă Goethe în scena din „bucătăria vrăjitorească" din Partea I-a a lui *Faust*. Adus aici de Mefistofeles spre a fi întinerit —

[1] Vezi în această privinţă, alături de reproducerea imaginii de pe vasul aflat în muzeul din Neapole, comentariul din *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* al lui Darembert şi Saglio, Paris, tomul IV, col. 233-34, articolul *Furiae*.

Scanned with OKEN Scanner

— după trecerea prin pivniţa lui Auerbach din Leipzig — —, Faust vede într-o oglindă chipul unei tinere femei de o mare frumuseţe. Aceasta exercită asupra lui o violentă, profundă seducţie spirituală : este, de fapt, preludiul pateticului episod al dragostei sale pentru Margareta (căci ea pare a fi aceea a cărei imagine pluteşte în apele magicei oglinzi). Mărturisirea lui Faust din această scenă are un caracter premonitoriu :

Was seh'ich ? Welch ein himmlisch Bild
Zeigt sich in diesem Zauberspiegel !
O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel
Und führe mich in ihr Gefild !
Ach wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe.
Wenn ich es wage, nah zu gehn,
Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn !
Das schönste Bild von einem Weibe !
Ists möglich, ist das Weib so schön ?
Muss ich in diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehen ?
So etwas findet sich auf Erden ?

Ideea că faţa, de obicei, a iubitului poate fi zărită în oglinda unei ape este o variantă folclorică. Astfel, fetele pot vedea chipul celui ce le-a fost sortit şi le este necunoscut încă, în anume nopţi şi cu condiţia executării anumitor gesturi rituale şi magice. Să notăm că în Renaştere se bucura de mare credit „ştiinţa ocultă“ a hidromanţiei. Cu vădite rădăcini folclorice, *Crăiasa din poveşti* a lui Eminescu mi se pare că ilustrează un asemenea motiv. Copila care aruncă trandafiri peste undele lacului — ambiguitatea poeziei face posibilă şi această interpretare — vrea să cheme astfel imaginea iubitului în oglinda mişcătoare. Nota fantastică este absentă, atmosfera de graţioasă şi naivă feerie fiind evocată cu un surîs şi totodată cu o limpede nostalgie :

Dîndu-şi trestia-ntr-o parte,
Stă copila lin plecată,
Trandafiri aruncă roşii
Peste unda fermecată.

Scanned with OKEN Scanner

Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvînt al Sfintei Miercuri ;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sînt trandafirii
De-un cuvînt al Sfintei Vineri.

★

O adevărată metafizică poetică a oglinzii începe — ca și atîtea alte direcții ale lirismului modern — o dată cu Baudelaire. Oglinzile îi apar autorului *Florilor răului* ca niște simboluri ale purității : ochii mari ai Frumuseții sînt niște „oglinzi pure", care pot dărui tuturor lucrurilor reflectate sclipirea curată a unei eterne frumuseți. Mă miră faptul — pentru că am pornit, în aceste sinuoase reflecții, de la Ion Barbu — că nici unul dintre comentatorii *Jocului secund* n-a observat dependența poemului barbian (desigur nu în planul imagisticei lui atît de originale, ci în acela al ideației) de faimosul sonet *La Beauté* al lui Baudelaire. Atît ideea transgresiunii timpului (Frumusețea îi dă poetului acel *„amour /Eternel et muet ainsi que la matière"*), cît și aceea a negării devenirii (*„Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris"*), în care este implicat și idealul obiectivării, al înălțării în zonele unei sublime impersonalități, de mai multe ori exprimat de poetul român, se găsesc în poemul lui Baudelaire. Ca să nu mai vorbim de ideea reflectării purificatoare, prin care lucrurile lumii noastre se apropie de cerul platonician al frumosului absolut. Reamintesc ultimele două terține ale sonetului :

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en austères études :

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
Des purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !

Scanned with OKEN Scanner

Oglinda devine la Baudelaire un simbol al spiritului: reproducînd, ea integrează imaginile reproduse într-o altă dimensiune, profundă şi calmă. De o mare forţă evocatoare este pe această linie dialogul dintre sensibilitate (al cărei simbol este inima în flăcări) şi conştiinţă (oglindă) în *La mort des amants*, din care citez :

Usant à l'envi de leurs chaleurs dernières.
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

„Oglinzile gemene" ale iubirii spirituale, pentru o clipă întunecate de moarte, vor fi primele care vor fi limpezite de înger ; şi numai după aceea flăcările pasiunii, care de aci înainte se vor răsfrînge etern, contemplîndu-se, în purele oglinzi.

Oglinda ca simbol al conştiinţei revine şi altă dată în versurile lui Baudelaire. În *L'Irrémédiable*, poem despre căderea din „azur" a Ideii, Formei, Fiinţei în "Styxul noroios", poem străbătut, deci, de sentimentul universalei corupţii şi damnaţiuni, în linia unui satanism pe care, preluîndu-l de la romantici, Baudelaire îl modifică într-un sens absolut original, oglinda este chemată să exprime „Conştiinţa în Rău" :

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un coeur devenu son miroir !
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
— La conscience dans le Mal !

Gustul lui Baudelaire pentru interioare (sîntem departe de naturismul exploziv al romanticilor) face, altă dată, din „oglinzile profunde" unul din elementele care participă la crearea atmosferei visate de „ordine şi frumuseţe, lux, calm şi voluptate". *L'Invitation au voyage* exprimă nu nostalgia romantică pentru exotic, pentru locuri îndepărtate şi sălbatice, năpădite de o vegetaţie luxuriantă, ci pe aceea

Scanned with OKEN Scanner

a unei călătorii abstracte și simbolice, al cărei termen îl constituie, de fapt, spațiul închis, organizat după legile rafinamentului artistic :

Des meubles luisants,
Polis par les ans
Décoreraient notre chambre ;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs,
Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Cred că prestigiul simbolist al motivului oglinzii poate fi derivat și dintr-un asemenea cult pentru artificial (cult care, de multe ori, cînd nu vine dintr-un simplu mimetism, cunoaște și o dimensiune tragică).

Oglinda ajunge astfel un simbol al contemplației sterile, al inanității, al fascinațiilor isprăvite în vid. Asistăm la o renaștere, în coordonate speciale, a mitului lui Narcis. Noul Narcis se iubește, bineînțeles, pe sine însuși, dar în același timp se scrutează cu o conștiință dureroasă : iubirea de sine este pentru el o voluptate, totodată însă și o pedeapsă, o fatalitate chiar (căci el nu poate ieși nicicum din cochilia propriului eu). Are loc, cu alte cuvinte, un proces de dramatizare a autocontemplației care cunoaște acum fluctuații și contradicții chinuitoare. Dar cine este acest nou Narcis al momentului simbolist ? Răspunsul se impune oricui este orientat în mișcarea poetică europeană post-baudelairiană : *poetul*. Lucrul se explică dacă ne gîndim la evoluția concepției despre actul liric — și implicit despre figura poetului — după romantism. Romanticii, se știe, își construiseră un mit al poetului ca *geniu* și ca *profet*. Limitîndu-ne la literatura franceză — căci aici apare mai întîi simbolismul, ca o reacție în bună măsură antiromantică —, putem să ne referim la foarte elocventul exemplu al lui Victor Hugo, în ale cărui scrieri problema

Scanned with OKEN Scanner

poetului se pune în numeroase rînduri. Profetismul lui Hugo merge pînă acolo încît vede în poet pe conducătorul şi legislatorul ideal al întregii societăţi. Poetul apare, deci, ca o încorporare a ideii de generozitate : puterea de sacrificiu, abnegaţia, devoţiunea pentru ideal sînt garanţiile îndeplinirii nobilei misiuni ce i-a fost hărăzită. Poetul este numit de cîteva ori, în consens de altfel cu o mai largă năzuinţă a vremii, un Prometeu. Firește, nu toţi romanticii francezi împărtăşesc concepţia hugoliană, dar indiferent de aceasta poezia lor este, de cele mai multe ori, o poezie adresată, socială (vizînd adică efecte largi sociale), prin urmare retorică în planul expresiei, care, chiar nedeliberat, respectă legile clasice ale discursului. Simbolismul constituie o reacţie faţă de mesianismul romantic. Poezia, părăsind calea discursivă şi retorică, tinde tot mai mult să devină o expresie a interiorităţii creatorului ei, a problemelor şi dilemelor lui subiective, a viselor lui celor mai profunde. Poetul nu mai e deci un Prometeu, ci un Narcis, un Narcis lucid însă, angajat într-o aventură lăuntrică tragică, un Narcis care caută în sine — pentru că acolo i se pare că le va găsi mai lesne, sau pentru că în altă parte i se pare chiar imposibil să le descopere — reflexele unui absolut ce i se refuză mereu. Termenul final al acestei aventuri e sentimentul de izolare, de solitudine glacială, de sterilitate cosmică, resimţit însă cu orgolioasă voluptate. Pentru noul Narcis oglinda poate deveni simbolul unei fascinaţii fără obiect, al inconsistenţei şi caracterului iluzoriu pe care e silit să le atribuie, cu o hipertrofiată şi rece conştiinţă, propriilor sale căutări.

Unul din cele dintîi prototipuri ale acestui Narcis simbolist îl constituie, într-o variantă feminină, orgolioasa *Herodiadă* a lui Mallarmé, pe care eterna confidentă a eroinelor clasice, Doica, o defineşte în neuitatele versuri :

Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie...,

dar care (înzestrată cu acea luciditate de o voluptoasă cruzime, necunoscută vechiului şi naivului Narcis) îşi cunoaşte şi-şi iubeşte cu patimă stearpa singurătate :

Oui, c'est pour moi pour moi, que je fleuris, déserte !

Sau :

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolée sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !

Contemplația în oglindă e pentru o asemenea făptură un ritual, îndeplinit cu un sentiment de pasionată glacialitate :

...Tiens devant moi ce miroir.
O miroir !
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.
Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine.
J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! [1]

„Severă fîntînă", apă pe care o-ngheață în cadrul ei „plictisul", gheață, oglinda devine pura negație a realului, transmutarea lui în iluzie. Fără precizări nominale, motivul oglinzii (reflectare în gheață) se regăsește într-unul dintre cele mai caracteristice sonete ale lui Mallarmé, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui,* cu atmosfera lui de „iarnă

[1] Un caz de narcisism feminin — dar cu totul diferit de acela al *Hérodiadei* mallarméene — întîlnim în *Călin* al lui Eminescu. Contemplîndu-se în oglindă, fata nubilă din poemul eminescian se lasă în prada unui instinct erotic încă necristalizat, iubindu-se o clipă pe sine, dar cu o spontaneitate grațioasă și naivă, cum reiese și din versurile nu lipsite de o limpede undă de umor... *„Fiecine cum i-e vrerea, despre fete samă deie-și,/Dar ea seamănă celora îndrăgiți de singuri ei-și. / Și Narcis văzîndu-și fața în oglinda sa, izvorul, / Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul. / Și de s-ar putea pe dînsa cineva ca să o prindă, / Cînd cu ochii mari, sălbateci, se privește în oglindă, / Subțiindu-și gura mică și chemîndu-se pe nume / Și fiindu-și sie dragă cum nu-i este nime-n lume, / Atunci el cu o privire nălucirea i-ar discoasă / Cum că ea — frumoasa fată — a ghicit că e frumoasă."*

sterilă", în care „l'ennui", acel urît care capătă valenţe metafizice, îşi aruncă pretutindeni sclipirile-i moarte. Lebăda, a cărei „albă agonie" o reproduce „pasărea ce-o neagă" (oare nu imaginea ei răsfrîntă în „lacul dur" ?), este însuşi poetul, în „exilul" său inutil şi orgolios.

Cum a arătat încă Albert Thibaudet în cartea sa despre Mallarmé din 1911, de la *Hérodiade* purced unele din locurile comune ale simbolismului (prinţesele legendare[1], reînvierea mitului lui Narcis). Fapt e că, spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, problema lui Narcis, în noile coordonate pe care le-am schiţat, se pune cu insistenţă. Să consemnăm, astfel, apariţia în 1891 a unuia din importantele documente ale esteticii simboliste : *Traité du Narcisse* de André Gide. Tratatul, subintitulat semnificativ *Théorie du symbole,* îi era dedicat lui Paul Valéry, care din tinereţe şi pînă în ultima perioadă de creaţie şi-a făcut din mitul narcisic — ca simbol al destinului poetului — una dintre temele predilecte de meditaţie. *Narcise parle* se înscrie în grupul poeziilor de tinereţe, publicate în reviste înainte de 1900, dar adunate în volum mult mai tîrziu, în 1921, cînd apare *Album de vers anciens.* Tehnica poetică este evident mallarméeană :

O, frères ! tristes lys, je languis de beauté
Pour m'être désiré dans votre nudité
Et vers vous, nymphe, nymphe, o nymphe des fontaines
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.

Herodiada vorbea şi ea despre „crinii pali", simboluri ale nostalgiei şi singurătăţii :

Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille
Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille
Les pâles lys qui sont en moi...

---

[1] Una din acestea este simbolica infantă a lui Albert Samain din poemul care deschide *Le Jardin de l'Infante,* plin de convenţiile obosite ale stilului poetic simbolist („exil... etern şi regal", „mari oglinzi pustii" etc.) : *„Mon âme est une infante en robe de parade, / Dont l'exil se reflète, eternel el royal, / Aux grands miroirs déserts d'un vieil Escurial, / Ainsi qu'une galère oubliée en la rade. / Aux pieds de son fauteuil, allongés noblement, / Deux lévriers d'Ecosse aux yeux mélancoliques / Chassent, quand il lui plait, les bêtes symboliques / Dans la forêt du Rêve et de l'Enchantement."*

Scanned with OKEN Scanner

Motivul lui Narcis este reluat şi în versurile mai noi ale lui Valéry, în *Charmes* (1922), unde găsim un celebru *Fragment du Narcisse*, pentru ca în 1938, la solicitarea compozitoarei Germaine Tailleferre, poetul să revină încă o dată, scriind *Cantate du Narcisse*. Fără referire directă la mit, *La jeune Parque* (1917) cunoscuse şi ea înfiorările reci şi dilemele noului Narcis, ale întortocheatului şi lucidului Narcis simbolist.

Simboliştii şi succesorii lor încearcă să facă din vechea legendă un mit al conştiinţei artistice, care, creîndu-se pe sine şi contemplîndu-se, se depăşeşte totodată, participînd la o ordine absolută : dar această participare are un caracter iluzoriu şi aceeaşi conştiinţă, printr-o ironie dureroasă, formulează concluzia zădărniciei. Simbolul oglinzii devine, astfel, un simbol ambiguu, lucru care se desprinde fără putinţă de contestare din textele cercetate. Faptul că avem de-a face cu mărturiile unei crize interioare şi ale unui efort compensatoriu (ineficient pînă la urmă) este evident. Dacă am încerca, însă, să reducem mitul narcisic în varianta lui simbolistă la o succesiune de propoziţiuni filozofice, rezultatul ar fi dintre cele mai derutante : un idealism subiectiv, dus pînă la solipsism, dar şi un idealism obiectiv platonizant, alături de unul hegelian (s-a speculat mult în jurul influenţei hegeliene în poezia şi estetica lui Mallarmé), reprezintă o combinaţie cu totul stranie din punct de vedere filozofic. Dacă mai adăugăm, la toate acestea, şi influenţa — despre care, iarăşi, s-a vorbit în legătură cu simbolismul — a intuiţionismului bergsonian, lucrurile se complică şi mai mult. De fapt, avînd adeseori aspiraţii şi chiar valenţe filozofice — care nu trebuie neglijate —, poezia se refuză, prin însăşi esenţa ei, unei elucidări sistematice, discursive : materialul ei intelectual este prin excelenţă metaforic şi simbolic, iar metafora şi simbolul sînt inepuizabile în semnificaţiile lor. Astfel că poetul cu cele mai mari ambiţii filozofice, dacă este totuşi poet, nu foloseşte idei, ci metafore filozofice. Şi acestea se cer discutate sub o altă specie decît sistemele de gîndire : sub specia emoţiei — şi există forme înalt intelectuale ale emoţiei — pe care o produc în conştiinţa noastră.

★

O reîntîlnire cu mitul lui Narcis ne-o prilejuiesc şi cripticele, tulburătoarele *Sonette an Orpheus* ale lui Rainer Maria Rilke. Sonetul al III-lea din partea a II-a este integral dedicat temei oglinzii, a cărei esenţă adîncă — spune poetul — n-a fost încă descifrată de nimeni. Ca şi celelalte *Sonete către Orfeu*, poezia are un caracter iniţiatic : învestit cu atributele unui cîntăreţ orfic, poetul vrea, de astă dată, să ne introducă în misterul oglinzii. Cuvintele, imaginile lui nu caută să exprime acest mister, nici să-l sugereze, ci doar să ne pregătească pentru confruntarea cu el, care trebuie să se desfăşoare în solitudine, în tăcere, în uimire. Întreaga operă poetică a lui Rilke îmi pare, de altfel, a urmări producerea unei asemenea stări, în care posibilităţile dialogului cu lumea şi cu tainele ei sînt infinit deschise. Sfîrşitul unui poem devine astfel începutul lui în altă ordine, superioară. Sonetul oglinzii îşi are, aşadar, adevăratul început în ultimul vers, în care este numit miticul şi enigmaticul Narcis :

SPIEGEL : noch nie hat man wiessend beschrieben,
was ihr eurem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender —,
wenn es dämmert, wie Wälder weit...
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen in euch gegangen —,
andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare, gelöste Narziss.

Iată acum şi frumoasa traducere a lui Alexandru Philippide :

Oglinzi : pîn-acum nimeni n-a spus încă
ce sînteţi voi în firea voastr-adîncă.

Lacune ale vremii, împînzite
parcă numai cu găuri de site.

În goale săli lumina voastră se risipește...
Adînci ca niște codri sînteți, în seri albastre...
Și candelabrul ca un cerb pășește
prin nepătrunderile voastre.

Cîteodată sînteți pline de figuri pictate.
Unele par în voi scufundate,
pe altele, de frică, departe le-ați trimis.

Dar cea mai frumoasă va sta ca un vis
pînă cînd prin obrajii păstrați va străbate
limpedele, slobodul Narcis.

Oglinzile îi apar lui Rilke drept goluri ale timpului, lacune (Zwischenräume) în marea devenire, forme de spațiu absolut. Metafora acelor „curate ochiuri de sită" („lauter Löchern von Sieben") introduce ideea unei cerneri, a unei purificări, întărită, parcă, prin referirea la inaccesibilitate (Unbetretbarkeit) din strofa următoare. Din punctul de vedere al oglinzilor realitatea este esențial imagine : deci pictură, cum spune poetul, pură spațializare. Unele din chipurile care se reflectă în ele sînt lăsate să se scufunde în lumea lor adîncă, altele sînt izgonite din sfială sau din teamă (inversiune a clasicei observații după care cei urîți s-ar teme de oglinzi ; aici, oglinzile se tem de ei !). Chipul cel mai frumos va rămîne, însă, pînă cînd va răsări din obrajii lui „clarul, eliberatul Narcis" : smulgîndu-l ciclului existenței comune, oglinzile îi dăruie posibilitatea unei alte existențe, în mitic și arhetipic. Pe de altă parte, descătușat din ficțiune și abstracție, Narcis retrăiește în răsfrîngerea acestui chip, mitul lui se reîntrupează, se desfășoară din nou. Dar de aci încolo, poetul — cufundîndu-se în tăcere — ne lasă în fața misterului deschis...

★

S-a vorbit, în critica noastră, de un anume narcisism — dar în sens mai degrabă psihologic — în legătură cu personalitatea lui Alexandru Macedonski. Această obser-

vaţie (pe care-o face şi Adrian Marino în excelenta sa biografie a lui Macedonski) îşi poate afla o confirmare într-una dintre cele mai frumoase piese din *Poema rondelurilor* : *Rondelul oglindei*. Departe de dilemele abstracte şi insolubile ale Narcisului simbolist, poetul descoperă în oglindă o sursă de linişte şi de uitare. Luciul rece al apelor ei stimulează o stare de reverie calmă, desprinsă de contingent, în care se pierd toate mobilurile şi impulsurile vieţii practice, în care, aproape euthanasic, dorul însuşi al vieţii se stinge încet. Oglinda produce o euforie de „vis de opium", şi nu pot să nu-mi amintesc, plecînd de la această sugestie, de vechiul *narké* grecesc, de acea „amorţeală" şi „somnolenţă", din care s-au născut numele şi mitul lui Narcis :

Din al oglindei luciu rece
De apă-adîncă — se desface
O linişte de dulce pace
Ce-ntregul suflet mi-l petrece.

Obida vrînd să mă înece,
Zadarnic firea şi-o preface.
Din al oglindei luciu rece
Uitarea numai se desface.

Chiar dorul vieţii-n mine tace —
Izvor ce gata e să sece ;
Şi pe-al meu chip, ce-n umbră zace,
Un fel de vis de opium trece
Din al oglindei luciu rece.

Pentru Macedonski oglinda e, aşadar, un liman al pacificării interioare şi un refugiu de visări egotiste.

★

Era firesc să figureze în *Lauda lucrurilor* a lui G. Călinescu şi un poem despre oglindă, cu atît mai mult cu cît în *Universul poeziei* motivul discutat se bucurase de un comentariu. *Oglinda* — ca şi celelalte piese ce compun *Lauda lucrurilor* — este în ultimă analiză tot un comentariu, cu mijloace lirice însă şi foarte liber. Nu trebuie să ne

Scanned with OKEN Scanner

mire deci că regăsim în acest poem cîteva dintre principalele implicaţii pe care le pune în lumină un istoric, fie el cît de sumar şi de capricios, al motivului oglinzii. Chiar din prima strofă se pronunţă numele lui Narcis :

Eu sînt un lac întunecat
În care tu ţi-ai înecat
Figurile, ca un Narcis
În mine zilnic sinucis.

Interferenţa între motivul oglinzii şi acela al dublului prilejuieşte o altă strofă :

Stînd lîngă apele-mi curate,
Te ai pe tine-n faţă, frate,
Îndată ce te-ndepărtezi,
Pe celălalt cum fuge vezi.

Caracterul iluzoriu şi inconsistent al imaginilor reflectate e astfel comentat :

De te-ai încumeta să seci
Undele-mi de sticlă reci,
Ai fi mirat văzînd că-n fund
Nici un cadavru nu ascund.

Ca ploaia dîra unei crete
Spăl iute formele concrete
Şi ce-n caietul meu ai scris
Se şterge-ndată ca un vis.

Ca-n fabule, obiectele — inclusiv oglinda, cum s-a putut observa — vorbesc în *Lauda lucrurilor,* au atitudini umane, ba chiar îşi fac examene interioare, introduse în tehnica introspecţiei. Oglinda îi mărturiseşte poetului că noaptea, în timp ce doarme, eliberează imaginile lui, acumulate hoţeşte de-a lungul anilor. Oglinda apare deci ca simbolul unei memorii subconştiente (care ar funcţiona doar în timpul somnului). Tratarea e fantastică, dar fără vreo nuanţă halucinantă sau terifiantă, căci poetul contemplă cu seninătate sarabanda fantomelor trecutului :

Dar noaptea cînd tu dormi, ca fumul,
Din mine zboară cu duiumul

Scanned with OKEN Scanner

Tot ce de ani eu ţi-am furat
Cînd te priveai lung şi mirat.

Fantomele ce-n mine zac,
În jurul unui mare lac,
De mîini ţinîndu-se se strîng,
Unele rîd, altele plîng.

Curgerea versurilor are o limpede graţie, o desăvîrşită şi fermecătoare dezinvoltură.

★

De o cu totul altă factură, *Oglinda din adînc,* una dintre cele mai frumoase postume ale lui Lucian Blaga, ilustrează motivul din perspectiva unui lirism a cărui substanţă o alcătuieşte emoţia filozofică în faţa lumii. Poet al patriarhalului mitic şi al arhaicului, Blaga îşi contemplă chipul nu într-o oglindă pe care i-ar fi putut-o pune la îndemînă industria omenească, ci în fireasca, străvechea, primordiala oglindă a unei fîntîni. Ideea fîntînii adînci se asociază cu simbolul goethean al *mumelor,* acele tipare eterne şi obscure ale lucrurilor către care coborîse Faust atunci cînd, la cererea Împăratului, voise să reînvie umbra Elenei.[1] Interesant de notat, Blaga vorbeşte despre nişte „foste mume" : existenţa lor ideală constituie, de fapt, actualizarea unui trecut îndepărtat, cînd au fost stabilite tiparele şi destinele lumii. Aceste foste mume sînt dar arhetipurile, şi oglinda pe care-o ţin ele nu reflectă un individ, ci un destin cosmic. Privindu-se în acel „ochi de lume" din fundul fîntînii, poetul „uită de nume", căci îşi vede soarta :

Cînd mă privesc într-o fîntînă,
mă văd cu-adevărat în zi
aşa cum sînt şi-am fost şi-oi fi.

[1] Reamintesc celebrele versuri din Faust, Partea a II-a, Act. I, în care Mefistofeles îi dă lui Faust ultimele indicaţii înainte de coborîrea în lumea „mumelor" : „Ein glühnder Dreifuss tot dir endlich kund, / Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund, / Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn, / Die einen sitzen, andre stehn und gehn, / Wies eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung, / Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung. / Umschwebt von Bildern aller Kreatur, / Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur" etc.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd mă privesc într-o fîntînă,
ghicesc în faţa mea bătrînă
cum ceruri şi pămînt se-ngînă.

Cînd mă privesc într-o fîntînă,
ştiu că-n adîncuri foste mume
îmi ţin oglindă, ochi de lume.
Cînd mă privesc într-o fîntînă,
îmi văd şi soarta, uit de nume.

Mitica Oglindă din adînc a lui Blaga este oglinda esenţializatoare: individualul se topeşte în cosmic. Figura reflectată îşi pierde trăsăturile pînă la a deveni un simbol al marilor contraste pe care le încorporează făptura umană; un amestec de ceresc şi pămîntesc, de aerian şi teluric. Vîrsta celui care se oglindeşte în fîntînă nu poate fi decît bătrînă: căci el are vîrsta umanităţii. Nimic mai firesc, aşadar, că îşi uită şi numele, că identitatea lui se risipeşte. Fără intenţie, probabil, Blaga dă o replică, în aceste versuri de o nobilă simplitate, tradiţiei narcisice — expresie, în ultimă instanţă, a individualismului — care se constituie, în lirica modernă, în jurul motivului oglinzii. Nimic uimitor în împrejurarea relevată pentru cel familiarizat cu universul poetic al autorului *Laudei somnului*. Blaga a fost totdeauna un adversar convins şi deschis al individualismului, atît în opera filozofică, cît şi în poezie. Nu dilemele lui Narcis, aşadar, ci pe acelea ale omului şi ale existenţei în genere le regăseşte poetul-filozof privindu-se în oglinda profundă a fîntînii.

★

Dar mitul lui Narcis nu este decît pe o latură a lui expresia unei atitudini individualiste şi a contradicţiilor ei interioare, insolubile şi dureroase. Cînd Ion Barbu scrie, într-unul din articolele sale [1], pornind, de altfel, de la cîteva dintre concluziile estetice la care ajunseseră Mallarmé şi Valéry: „Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o

[1] Vezi *Poetica d-lui Arghezi*, în *Ideea europeană*, 1 noiembrie 1927.

Scanned with OKEN Scanner

dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism" — comparaţia implicată a poetului cu un Narcis nu sugerează cîtuşi de puţin un ideal individualist, ci unul care ar putea fi caracterizat mai degrabă prin acel „spiritualism" (noţiunea trebuie luată într-o accepţie pur artistică) pe care îl discută Tudor Vianu în cartea sa despre Ion Barbu. E semnificativ, pe această linie, faptul că poetul *Jocului secund* evită să-l numească în poezie pe Narcis, preferîndu-l pe mai puţin cunoscutul William Wilson, care, în varianta barbiană, sparge oglinda ce-i răsfrînge chipul. Dacă admitem ipoteza că gestul lui este menit să nege imaginea fenomenală, deci falsă, a personalităţii sale, atunci acest William Wilson redivivus ne poate apărea chiar ca eroul unei lupte antinarcisice (văzînd în narcisism o ispită a iluzoriului şi a superficialului). În ceea ce mă priveşte, cred mai degrabă că *Falduril*e lui Ion Barbu exprimă liric o dramă a spiritului. Asasinîndu-şi dublul, poescul William Wilson îşi suprimă de fapt conştiinţa morală ; spărgînd oglinda, ipostaza barbiană a aceluiaşi personaj are doar impresia că, distrugîndu-şi aparenţa, îşi poate păstra intactă, plenară, esenţa : oglinda în care-şi înfige pumnalul — şi acum ţin seama, în afară de sensul povestirii lui Poe, de întregul context al poeziei lui Ion Barbu — reprezintă, în ultimă instanţă, accesul lui la idealitate, şansa lui de a se obiectiva, de a depăşi limitele eului său subiectiv. Într-un paralelism simbolic cu predecesorul său, noul William Wilson comite, spărgînd oglinda, un suicid spiritual. Finalul poeziei exprimă, de altfel, sentimentul de derută interioară cu care se încheie această „dramă metafizică". William Wilson pierdutul rosteşte cuvintele unui damnat :

— Ce gînd tîrziu mă suflă-acu ?
Să vîntur nopţii „bu-hu-hu"
Ca la un cîntec, altădată ?

Se toarce vorba, închegată,
Cutia încet se-ncuie-n piept,
În scrisul apei caut drept.

În perioada de tinereţe, caracterizată prin orientarea spre un parnasianism de originală factură, ideea de răs-

Scanned with OKEN Scanner

frîngere se asocia la Ion Barbu cu aceea de calm şi de sterilitate (sterilitatea nefiind însă o formă a purităţii, ca în noţiunea *jocului secund* de mai tîrziu). Rîul tumultuos, „clocotitor" şi „haotic ca neantul", în a cărui goană pătimaşe nu locuia, „cu lumea lui", „reflexul liniştit", şi-a potolit în ani sălbăticia undelor sale despletite, păstrînd însă regretul vremii în care se prăvălea gigantic şi larg :

Oglindă călătoare, cer mobil,
Te-ai încadrat într-o uşoară spumă
Şi-ţi porţi acum cristalul tău steril
Spre-a mărilor îndepărtată brumă.

Dar murmurul, acord eternizat,
Neîncetat mărirea ta o plînge :
Şi-ntregul tău trecut pietrificat
În unda potolită se răsfrînge.

Vitalismul nietzscheean îi inspiră poetului un antiintelectualism care va fi abandonat mai tîrziu. Gîndirea (în poezia *Umanizare)* e un dom de gheţuri polare :

Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, Gîndire ;
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit,
De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire
În stinsele-i cristale ce-ascunzi nu mi-a vorbit ;
Am părăsit în urmă grandoarea ta polară
Şi-am mers, şi-am mers spre caldul pămînt de miazăzi...

Poemul se bazează pe antiteza simbolică nord-sud, care străbate cultura germană din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, de la Herder, trecînd prin opera lui Goethe, unde dobîndeşte semnificaţii foarte largi, pînă la Nietzsche şi Thomas Mann. Gîndind în categorii nietzscheene, Barbu îşi mărturiseşte preferinţa pentru sudul fecund, unde poate percepe acea „muzică a formei în zbor", acea Euritmie resorbită „în sunet, în linie, culoare" şi revărsată

...în lucruri, cum în eternul mit
Se revărsa divinul în luturi pieritoare.

Privit din unghiul aspiraţiei spre dionisiac, simbolul oglinzii îşi pierde toate prestigiile.

Scanned with OKEN Scanner

Abia mai tîrziu descoperă Ion Barbu idealul baudelairian al Frumuseţii care urăşte „le mouvement qui déplace les lignes“, ideal ale cărui consecinţe poetice mai noi le întîlneşte la Mallarmé şi Valéry. Astfel încît doar în perioada de elaborare a aşa-numitului „ciclu ermetic“ se poate spune că motivul oglinzii devine unul dintre motivele centrale ale poeziei lui Barbu şi, mai mult decît atît, axa metaforică a concepţiei sale despre actul poetic.

Plecînd de la cîteva poezii ale lui Ion Barbu într-o lungă „plimbare literară“, ca să reiau formula lui Remy de Gourmont, simt că am ajuns la capătul ei, uşor derutat parcă de atîtea resfrîngeri culese din marile şi misterioasele oglinzi ale poeziei. E o dulce derută, însă, cu atît mai dulce, cu cît mă împiedică să ajung la vreo încheiere. Aş mai putea adăuga şi altă explicaţie a absenţei unei concluzii : poezia se are pe sine însăşi drept concluzie. Astfel încît am conştiinţa că singurele concluzii adevărate şi de neclintit la care aş fi putut ajunge într-un asemenea eseu — şi la care am şi ajuns, de altfel — le constituie textele citate. Iar restul nu e — parafrazîndu-l pe Hamlet — decît tăcere... critică.

1966

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE GENEZA UNEI POEZII A LUI ION BARBU

METAMORFOZELE „DOMNIŞOAREI HUS"

Ca orice metodă, şi aceea genetică poate fi folosită în sensuri şi cu finalităţi diferite. Aşa, de pildă, în critica literară (luînd această noţiune în accepţia cea mai largă) studiul genezei unei opere poate fi conceput fie din punctul de vedere, clasic în esenţa lui, al treptatei desăvîrşiri estetice (transformările genetice ale operei fiind privite ca nişte aproximări ale unei condiţii ideale, ale unei perfecţiuni transcendente), fie din punctul de vedere al psihologiei creaţiei (şi să ţinem seama că metoda genetică poate fi aplicată în feluri particulare de reprezentanţii şcolilor psihologice moderne, de la „gestaltism" la psihanaliza freudiană sau la celelalte forme ale „psihologiei profunzimilor"), fie din punct de vedere stilistic, putîndu-se astfel stabili mai lesne *structurile expresive* fundamentale. Cu atît mai numeroase sînt aplicările posibile şi rezultatele metodei genetice, cu cît ea este, pentru critic, o metodă la urma urmelor auxiliară, la care apelează adeseori doar atunci cînd are nevoie de anumite confirmări sau cînd prin intermediul ei găseşte argumente sugestive pentru una sau alta dintre ideile sale. [1]

[1] Culeg un exemplu întîmplător din cartea lui Jean-Pierre Richard *Poésie et profondeur*. Éditions de Seuil, 1955. Chiar la începutul frumosului studiu despre Baudelaire *(Profondeur de Baudelaire)*, criticul foloseşte o referinţă genetică, făcînd o comparaţie între cîteva

Scanned with OKEN Scanner

N-am cîtuşi de puţin intenţia — şi cu atît mai puţin ambiţia — de a studia aici sistematic geneza *Domnişoarei Hus* a lui Ion Barbu. Prilejul însă, pe care l-am avut, de a da peste o veche variantă a poemului şi comparaţia, care se impunea parcă de la sine, între aceasta, varianta intermediară (din *Contimporanul* lui Vinea) şi cea definitivă din *Joc secund* au constituit pentru mine punctul de plecare al unor meditaţii asupra poeziei lui Ion Barbu şi, mai mult decît atît, mi-au provocat cîteva intuiţii, pe care voi încerca să le notez. (Poate că suprema justificare estetică, dincolo de metode sau sisteme, a punctului de vedere genetic consistă în faptul că-ţi poate îmbogăţi neaşteptat — şi uneori chiar vertiginos — intuiţiile în legătură cu o operă.)

Nu de mult, am petrecut în tovărăşia prietenului meu Ion Vianu o seară de farmec şi de melancolie, răsfoind scrisorile (în jur de şaptezeci) pe care Ion Barbu le-a adresat lui Tudor Vianu, documente ale unei prietenii literare (dar şi neliterare) dintre cele mai vibrante. Scrisorile din tinereţe ale lui Ion Barbu — care ne-au reţinut atenţia în chip special — au o forţă plastică şi emană o energie, o frenezie jubilativă absolut excepţionale, încît, citindu-le, ţi se impune ideea că genialitatea se poate mărturisi şi în formele unui anume temperament, că ea poate ţîşni, chiar, din latenţele magmatice ale temperamentului. Între aceste scrisori am găsit o veche variantă a *Domnişoarei Hus* — cine ştie dacă „eboşa" anterioară la care se referă poetul, şi care trebuie să fi fost scrisă prin 1919—1920, mai poate fi descoperită? — alături de unele explicaţii privind geneza poemului.

Se poate considera că ideea unui poem în care să fie evocată figura pitorească şi stranie a unei nebune — cîte întrupări ale sărmanei şi sublimei *Domnişoare Hus*, obiect

---

versuri din *Le Guignon* în versiunea definitivă şi în cea iniţială. Din perspectiva particulară pe care-o adoptă în critica sa (plecînd de la G. Bachelard, el încearcă să descopere implicaţiile şi valorile ontologice ale imaginaţiei poetice), Jean-Pierre Richard consideră (p. 94) că modificarea adusă de Baudelaire versurilor în discuţie :... *„trebuie să ne apară ca infinit semnificativă : nici o îndoială că, o dată cu ea, Baudelaire a depăşit un nivel psihologic al imaginaţiei, ajungînd la o intuiţie existenţială a lui însuşi"* etc.

Scanned with OKEN Scanner

al umorului străzii, nu puteau fi întîlnite în orașele de altădată, și ele n-au dispărut încă, eu însumi am văzut cîteva — s-a închegat pentru prima oară într-o formă estetică (vrednică de a fi comunicată ca atare) spre sfîrșitul anului 1921, în lunile toamnei, pe cînd Ion Barbu se afla la studii la Göttingen. În acea perioadă, poetul — deși îi mai apăreau poezii de factură parnasiană, cum o atestă *Ixion*, *Ultimul centaur* etc., publicate în *Cuvîntul liber* în cursul lui 1921 — depășise sfera de preocupări a debutului său de la *Sburătorul* (1919) și scrisese, ca un preludiu al noii orientări, încîntătorul poem *După melci,* care se afla sub tipar la editura „Luceafărul", unde a și apărut în decembrie 1921, ilustrat inadecvat — spre marea furie a autorului — de M. Teișanu. Dincolo de simbolica profundă și nouă a poemului, *După melci* adoptă și o formulă stilistică uimitoare pentru cei care cunoșteau versurile anterioare, tăiate în rocă dură, ale lui Ion Barbu. În fond, însă, nu e vorba de un abandon al rigorii, ci de aplicarea ei în alte zone spirituale decît cele anterior străbătute. În *După melci* Ion Barbu descoperă poezia magicului, a ritualicului, în ipostazele ei cele mai umile și naive : descîntecul infantil, dar și în acest caz înzestrate cu o semnificație cosmică. Astfel încît n-am greși dacă am afirma că *După melci* este poemul unei aventuri a cunoașterii, cu adînci rezonanțe ontologice — lucru care, dacă nu în aceiași termeni, a mai fost subliniat de unii exegeți ai poeziei barbiene. *Domnișoara Hus* mi se pare o continuare a inițiativei din *După melci,* cu un succes artistic superior (cel puțin așa a socotit poetul însuși, eliminînd din volum *După melci* și păstrînd, în schimb, *Domnișoara Hus).* Universul magic al copilăriei se află aici înlocuit cu universul magic al nebuniei, care se înfățișează și ea — la început — sub aparențe pitorești, pline de haz și de culoare, învestite cu un farmec exterior, dar deosebit de penetrant. Atît de penetrant încît poetul însuși se lasă cu o anume voluptate învins de el și crede — lăsînd la o parte ironia creatorului față de propria sa creație — că a compus o „drăcie", o „comèdie", ceva, în orice caz, ce ține mai mult de specia divertismentului poetic. O atare afirmație își găsește o anume confirmare în varianta la *Domnișoara Hus* trimisă lui Tudor Vianu spre a se pronunța asupra ei. Prima parte a poe-

Scanned with OKEN Scanner

mului, în această versiune, este, într-adevăr, de un pitoresc pur, care se confundă adeseori cu anecdoticul. Domnişoara Hus e o veritabilă nebună, care străbate — tîrîndu-şi paşii în nisipul aleilor sau săltînd caraghios — parcurile municipale. Cînd trece prin locuri populate, după ea se iau, ca un „scai prostesc", tot felul de curioşi care n-au altceva mai bun de făcut. Abia în partea a doua, în care nebuna rosteşte — într-o formă mai spontană, mai puţin desăvîrşită — descîntecul cunoscut („Buhuhù la luna şuie..."), poetul atinge coarde mai adînci şi versurile lui trezesc ecouri mai grave, mai largi. De altfel, această a doua parte va deveni, ulterior, pivotul întregii construcţii a poemului. E interesant de notat că superioritatea estetică a celei de-a doua părţi o remarcase şi Tudor Vianu, după cum rezultă din răspunsul lui Ion Barbu (cartea poştală din 11 ianuarie 1922) : „În privinţa *Domnişoarei Hus* ai netăgăduită dreptate. Singură partea de la urmă merită să fie păstrată." Totuşi, poetul n-a renunţat integral la partea de început : deşi recunoaştem, în versiunea ultimă, foarte puţine versuri sau expresii (cele „cinci beizadele" spînzurate în timp ce Domnişoara Hus dansa nepăsătoare, şi mai ales momentul însuşi al dansului („Paşi... agale, / Cu paşale ; / Mai... bătuţi / Cu arnăuţi ; / Tot mai spornici / Cu polcovnici"), cîteva intuiţii plastice şi senzoriale au fost conservate, devenind punctele de pornire ale unor noi şi foarte stilizate construcţii verbale. Aşa de pildă, intuiţia ceasului crepuscular, prezentă în textul vechi în următoarele versuri : „Rea, coclită de Apus, / Cu tot frigul nopţii vine" şi : „Apoi... Noaptea ! Sură-ntîi : Fulgi de curcă ce se varsă...", precum şi : „Nopţi... întîi subţiri, călîi ; / Apoi reci (cu frig de piatră) / Cînd, călcîi lîngă călcîi, / Joci pe zid ori joci la şatră". Las la o parte pasajul care precedă imediat descîntecul şi descîntecul însuşi, rostit într-o simbolică noapte cu mari deschideri cosmice, despre ele urmînd a vorbi ceva mai încolo. În versiunea definitivă — cea din *Contimporanul,* III, mai 1924, este foarte apropiată — constatăm că momentul crepuscular capătă o transcripţie mult mai extinsă şi mai diferenţiată, elementul anecdotic din textul mai vechi topindu-se în pictural. Poemul începe chiar cu evocarea unui *Ceas de seară :* „Cheagul alb, lăsat din seară, / Dintre limpezimi crescut, / Cu aripa ca un scut / Abia dus

Scanned with OKEN Scanner

la subţioară, / Cel cu plisc întors de ceară roşie / Încovrigat, // Peste inimi / Către seară / Atîrnat : / Chipul coabe, / S-a îmbuibat în seara grasă / Ca într-o baniţă cu boabe / Şi-a zburat" etc. Să se remarce bogăţia coloristică şi vizuală *(alb, limpezimi, ceară roşie,* apoi marea plasticitate a asocierilor). Intuiţia „coclelii" apusului din prima versiune e amplu dezvoltată în *Vaduri şi alaiuri :* „Mînă tot către Apus ! / El se schimbă-n humă verde, / El milos de lin şi-a pus / Mîna-i verde / Să-ţi desmierde // Şi grumajii tăi umflaţi / (Ce şerpi tari, cocliţi de bale, / Mai cocliţi ca şerpii fraţi / Din fîntîni muncipale). Iată cum detaliul anecdotic („Azi... se-nvîrte, şubred fus / Prin grădini municipale") fuzionează acum plastic cu acela al „coclelii" apusului, în imaginea şerpilor de bronz ai fîntînilor municipale. Este Domnişoara Hus ţigancă ? În prima versiune se oferă o indicaţie în acest sens, căci, ni se spune, ea „joacă la şatră". În versiunea definitivă acest detaliu, care comportă anume preciziuni biografice (deci epice), dă naştere unei măreţe şi ambigue imagini cosmice : aceea a Ţiganului Aurar care-şi clatină ciurul „la rîul nopţii", imagine absentă în textul vechi : „Hai în sbor de şoarec sur / La ăl ciur / Des şi rar / Clătinat la rîul nopţii / De Ţiganul Aurar" (cred că autorul *Romancero-ului Gitan,* García Lorca, ar fi putut să-l invidieze pe cel ce a scris aceste magnifice versuri).

În genere, se poate observa în versiunea definitivă a *Domnişoarei Hus* o accentuare a elementului cosmic, care se datorează, de bună seamă, unei intuiţii poetice profunde a universului magic. Fluxul colorat al pitorescului (epurat de anecdote) se revarsă, simplu, în larga albie a semnificaţiilor universale, reînviind arhaicul ritual al dansului şi al descîntecului : căci dansul (un dans aerian, un zbor din zonele joase şi pestriţe spre acel „Vînăt cer / Împăcat la sori de ger") şi descîntecul reprezintă împlinirea, în absolut, a Domnişoarei Hus, faţă de care poetul resimte, de la început, o neînţeleasă dar puternică simpatie (în accepţia etimologică). Această simpatie se vădeşte, între altele, în folosirea formelor de adresare directă (Domnişoara Hus e îndemnată, chemată, compătimită etc.). În prima variantă, poetul ajunge — prin umor, care e un mod de comunicare — la o adevărată stare fratern-protectoare faţă de

Scanned with OKEN Scanner

ciudata nebună pe care-o evocă : „— Vino, Domnişoară Hus,/ Că pornim la drum, departe... // Acolo, de braţul meu, / Nimeni nu te va atinge ; / Te voi duce-aşa, mereu / Săltăreaţă ca o minge...“. În textul definitiv, această participare a poetului la destinul Domnişoarei Hus devine parcă mai acută : umorul simpatetic se deschide acum spre nebănuite semnificaţii. Să ne reamintim frumoasele *Cuvinte de îmbărbătare*, rostite în momentul de seară cînd, afară din oraşul „depărtat, ca de hîrtie“, nebuna se pregăteşte de modesta-i cină, făcută din lăptuci şi „pîine oacheşă“ : „— Şi tu plîngi că Cel-de-sus / N-are grijă de sărace, / Că ţi-e trupul frînt, răpus ; / Nu e nimeni să-l îmbrace, // Lacrimi mari îţi prind de gît / Lungi zorzoane de nebună. / Lasă, nu mai plînge-atît, / Şterge-ţi ochii, te îmbună, // Uite colo : stele ies, / Ca vărsatul şi pojarul / În răsad aprins şi des / Înţesat e Pălimarul“ etc. Să fie o întîmplare că tocmai aceste *Cuvinte de îmbărbătare* o situează pe Domnişoara Hus într-o vastă perspectivă cosmică ?

Uite, cerul a mişcat,
Plecăciuni îţi face ţie.
Fruntea cerul ţi-a închinat
Ameţit ca de beţie... *etc.*

Cine compară versiunea din 1921 cu cea definitivă va observa, desigur, felul cum în ultimele părţi ale poemului (în textul definitiv : *Aur netemporal* şi *Chemarea mosorului)* intuiţiile iniţiale se îmbogăţesc şi se amplifică, dobîndind totodată o mai misterioasă precizie. Imaginea sitei prin care ninge („Ca prin sită parcă ninge“) se transformă în imaginea cernerii aurului astral de către Ţiganul Aurar, iar ninsoarea devine un „vis al lumii“ care ninge ; cerul „orbitor de praf de ger“ devine „împăcat la sori de ger“ şi meningea ciuruită se modifică în „Rupta lumilor meninge“, metaforă grandioasă, de o infinită sugestivitate. În ceea ce priveşte invocaţia magică propriu-zisă, modificările sînt mai mici, structura ei expresivă fiind încă de la început cea mai precisă şi impunîndu-şi regimul ei, în cadrul procesului de elaborare, întregului poem.

Ca nimeni altul în poezia română Ion Barbu a intuit (şi folosesc aici noţiunea de intuiţie în sensul crocean, identificînd-o cu aceea de expresie) fiorul cosmic conţinut în

Scanned with OKEN Scanner

folclorul magic, cu analogiile lui surprinzătoare şi totuşi atît de pregnante : sita sau ciurul sînt simbolul vastului firmament, o coadă de lingură făcută dintr-un lemn anume („de leac"), e o coadă de cometă, un pumn de făină aruncat în vînt produce schimbarea vremii, aducînd sloată haină, păsatul se transformă în pîclă deasă, cu puţin mălai se poate spăla cerul de nori etc. Magic vorbind, toate acestea sînt pe deplin posibile, căci distanţa logică dintre *signifiant* şi *signifié* (ca să folosesc termenii lui Ferdinand de Saussure) este suprimată : cuvîntul devine însuşi obiectul, obiectul, la rîndul lui, poate deveni semn, transformîndu-se apoi organic în ceea ce simbolizează sau semnifică. Lumea magică e o lume a tuturor metamorfozelor, în care microcosmul curge mereu în macrocosm şi invers. Aparent pitorească, invocaţia magică din finalul Domnişoarei Hus e o pagină lirică de rară măreţie : „Buhuhù la luna şuie, / pe gutuie să mi-l suie, / Ori de-o fi pe rodie : / Buhuhù la Zodie ; / Uhù, Scorpiei surate, / Să-l întoarcă dandarate, / Să nu-i rupă vr-un picior / Cîine ori Săgetător ! // — Ai văzut ? Muri o stea. / — Ca o smeură mustea" etc. Strigătul pe care-l eliberează nebuna Domnişoară Hus se difuzează într-o spaţialitate infinită, avînd ceva din acea *forţă plastică* demiurgică, aptă să schimbe raporturile cosmice şi să domine stihiile (dominaţie care e de fapt o neîntreruptă creaţie). Să nu se înţeleagă însă că trebuie trecut cu vederea, în aceste versuri, tocmai umorul lor. De fapt, grandiosul şi grotescul fuzionează aici în permanenţă, cu un efect final de plutire între halucinant şi inefabil, ambele noţiuni considerate, bineînţeles, sub regim estetic.

1967

Scanned with OKEN Scanner

GÎNDURI DESPRE MATEI CARAGIALE

Cei treizeci de ani de la moartea lui Matei Caragiale au coincis în chip fericit cu reapariţia excelentei ediţii, îngrijită de Perpessicius, a operei sale (poeziile din *Pajere, Remember, Craii de Curtea-Veche,* un fragment din romanul neterminat *Sub pecetea tainei),* prilej de a-l reciti, cu plăceri de o noutate mereu surprinzătoare, pe „marele Matei" şi de a nota cîteva gînduri pe marginea scrisului său de o stranie seducţie.

Singularul Matei Caragiale rămîne în literatura noastră unul dintre foarte rarii scriitori a căror personalitate şi operă au devenit obiectul unui cult estetic de un fel special, oarecum iniţiatic şi esoteric. Succesul *Crailor de Curtea-Veche,* din ce în ce mai larg — în aşa măsură încît Matei Caragiale, după cum o atestă şi tirajul noii ediţii de opere, depăşind 100.000 de exemplare, poate fi socotit azi un autor aproape popular —, nu a împiedicat cu nimic perpetuarea cultului de care vorbeam, cu adepţii lui plini de fervoare şi de intransigenţă. I-aş numi pe aceştia — derivînd termenul din adjectivul creat de Ion Barbu în superbul *Protocol al unui club Matei Caragiale* — mateinii. Fascinaţi de figura „marelui Matei", ei se dedau cu voluptate minuţioaselor exegeze, fac speculaţii filologice cu vaste ramificaţii (dar totdeauna de o finețe capilară), trăiesc fiorul subit al descoperirii unor simboluri oculte, con-

Scanned with OKEN Scanner

struiesc, plecînd de la scriptura mateină, adevărate interpretări anagogice. Mateinii se recunosc printr-un instinct sau printr-o intuiţie spontană şi uneori conversaţia lor se ridică deasupra plăcerii comentariului, atingînd pragul unde citatul pur se încarcă de o valoare aproape magică şi intervenţiile laterale devin nişte impietăţi. Un fervent matein, Taşcu Gheorghiu, — bărbat distins şi reticent, cu tîmplele albe şi cu masca facială recompunînd expresia senin şi adînc nostalgică a unui Pantazi — ştie efectiv pe dinafară întreaga carte a *Crailor*, şi discuţiile cu el sfîrşesc adeseori prin recitarea, într-un ton liturgic, tărăgănat, a unor ample pasaje din ea. Ce a determinat apariţia acestui cult? O explicaţie de natură sociologică, seducătoare prin coerenţa ei, propunea mai demult Ov. S. Crohmălniceanu într-un interesant studiu în care încerca să descifreze „tehnica tainei" în opera lui Matei Caragiale.[1] Resortul principal al clubului matein ar consta — după Crohmălniceanu — într-o formă sublimată de snobism estetic, care şi-ar găsi în opera scriitorului nostru, cu voitul şi rafinatul ei caracter enigmatic, o deplină satisfacţie; şi e vorba de o satisfacţie în care sîntem îndreptăţiţi să vedem o compensaţie a unor frustrări şi incertitudini de ordin social, resimţite acut de anume grupuri intelectuale în perioadele istorice zguduite de violente contradicţii.

Fie că e valabilă sau nu această ipoteză, cert mi se pare că aceia care întreţin cultul matein sînt aproape exclusiv scriitorii sau cei care au o puternică veleitate a creaţiei literare. Deşi cunoaşte o difuziune largă, fiind preţuit de un public divers, Matei Caragiale rămîne într-un

---

[1] În ceea ce mă priveşte, aş vedea în această „tehnică a tainei" o formă modernă pe care o ia gustul şi chiar cultul esenţial clasic şi aristocratic al discreţiei. Enigmaticul la Matei Caragiale nu este tulburător şi profund, n-are, cu alte cuvinte, un caracter existenţial, ci rezultă dintr-o politeţă structurală, elementul modern constînd în estetizarea discreţiei şi a sentimentului discreţiei. Astfel, spre a da un exemplu elocvent, în romanul neterminat *Sub pecetea tainei*, relatările lui Teodor, zis conu Rache (boier fin, care mai mult din capriciu face o carieră de poliţist), au un voit caracter eluziv, alteori aluziv, misteriosul şi tenebrosul provenind din atitudinea de om discret, cu „savoir vivre" rafinat, a personajului. „Tehnica tainei" îmi apare, aşadar, la Matei Caragiale ca o explorare estetică a posibilităţilor de enigmatic decurgînd din discreţie, rezervă etc.

Scanned with OKEN Scanner

sens *un scriitor pentru scriitori.* Atracţia pentru opera lui vine şi dintr-un sentiment particular — pe care-l resimţea el însuşi, ca autor —, din acel sentiment pe care-l poate declanşa spectacolul „dificultăţii învinse“ sau, mai exact poate, al unei „victorii dificile împotriva dificultăţii“. Stilul somptuos, cu perioadele lui perfecte, cu efectele lui savante, are vibraţia secretă a unui efort aproape neomenesc, de o tenacitate pe care nimic n-o poate înfrînge, deşi ea nu se sprijină parcă decît pe ea însăşi. Nimic spontan în arta lui Matei Caragiale, şi poate că tocmai această lipsă de spontaneitate, acest triumf al voinţei estetice pure, sub care se resimte patetismul profund al laboriosului, constituie într-o măsură farmecul greu, dens şi uleios de lent al scrisului său. Orice om care a încercat mai susţinut să scrie literatură a simţit probabil o anume teamă obscură în faţa capriciilor propriei sale spontaneităţi creatoare (a acelei „inspiraţii“ sau a acelui „genius“ care coboară în sufletul artistului). Matei Caragiale a izbutit nu numai să-şi domine o asemenea teamă, dar şi să creeze — în înţelesul înalt şi deplin al cuvîntului — fără ajutorul spontaneităţii. La originea cultului matein cred că stă şi compensaţia pe care o oferă izbînda — şi ea, la urma urmelor, adînc şi ireductibil misterioasă — a voluntarului, a laboriosului, a spiritului cu care este înzestrat tipul ideal de „poeta faber“. Dintr-un astfel de unghi, Matei Caragiale poate fi privit, metaforic vorbind, ca unul din acei constructori de viori ai veacurilor trecute, înzestraţi cu o infinită răbdare, deţinători ai unor taine ce pier o dată cu ei, dovada ştiinţei lor secrete făcînd-o pentru generaţii după generaţii rezonanţa unică şi inefabilă a celor cîtorva instrumente perfecte pe care le-au meşteşugit în ani, cu o trudă delicată şi pasionată. Un sunet de o asemenea puritate închide în el misterul unei existenţe, vibraţia nobilă a unei abnegaţii. Matei Caragiale ar mai putea fi privit, iarăşi metaforic, ca un *aurfaur,* cuvînt prin care-i plăcea să traducă, în spiritul unui etimologism de înalt rafinament, franţuzescul *orfèvre,* tot aşa cum prefera să vorbească de *oceanul liniştit* în loc de Oceanul Pacific, de *anul curgător,* în loc de anul curent etc. Arta lui are într-adevăr ceva din aceea a unui bijutier verbal, care caută neobosit montura ideală pentru pietrele-i rare, cu apele lor limpezi şi reci, şi parcă

Scanned with OKEN Scanner

sunînd — cum spunea Ion Barbu undeva — din „roua caratelor".

Structura creatoare a lui Matei Caragiale este construită parcă anume spre a ilustra concepţia antiromantică (pentru a nu zice clasică) a artei considerată ca obiect, ca univers guvernat de legile unei armonii secrete. Însuşi modul de lucru al scriitorului, în legătură cu care dispunem de propriile-i mărturii, este prin excelenţă clasic, dominat de principiul travaliului minuţios şi al cizelării. Spre deosebire de romanticul fugos şi genial, lăsîndu-se în voia imaginaţiei sale spontane, clasicul pleacă — atunci cînd începe să construiască o operă — de la intuiţia modelului ei perfect, cu o existenţă ideală, şi realizarea operei constă pentru el în apropierea maximă de acest model perfect, mereu întrezărit sub un unghi nou, neaşteptat, şi presupunînd eforturi mereu reîmprospătate din partea lui, reveniri, ocolişuri, modificări nenumărate, care justifică reflecţia celebră, foarte potrivită şi în cazul lui Matei Caragiale : „le génie c'est une longue patience".

Matei Caragiale este însă un clasic modern : el are cultul (venit din simbolism) al sugestiei şi al enigmaticului, al stărilor de spirit crepusculare şi uneori nocturne, are un gust accentuat pentru raritate şi bizarerie, o înclinaţie spre erudiţia preţioasă şi rafinată (fine pedanterii heraldice, plăcerea de a cita nume aproape necunoscute, cu un aer destins etc.). Clasic pe o latură — aceea a aspiraţiei spre perfecţiune şi puritate —, scrisul lui Matei Caragiale ne apare foarte modern şi prin alte trăsături ale lui, care exprimă, indirect poate, ceva din criza spirituală a intelectualităţii europene din primele decenii ale veacului nostru. Căci există în *Remember,* dar mai ales în *Craii de Curtea-Veche,* un anume amestec de oboseală şi crispare, un sentiment ascuţit şi dureros al sterilităţii, dublat de o mocnită, mereu reţinută revoltă, semne, fără îndoială, ale crizei de care vorbeam.

Astfel de realităţi dobîndesc la Matei Caragiale o expresie ambiguă. Aflăm aici ceea ce aş numi un „joc al măştilor". E cert că Pantazi şi Paşadia sînt doar măşti (sau hieratice proiecţii) ale autorului, care, pe de altă parte, în calitate de povestitor, poartă el însuşi o mască. Sînt

Scanned with OKEN Scanner

măşti ale melancoliei şi dezabuzării însoţită de langoare bolnavă (Pantazi), ale trufiei şi cinismului artistocratic, cinism adînc, al cărui obiect poate deveni chiar eul propriu (Paşadia), sau ale unui voluntar conformism, uşor desuet, văzut ca un fel de ritual (povestitorul). Faţă de aceste măşti nobile, Gore Pirgu este o „antimască", o inversiune grotescă şi trivială (dar realizată cu cît rafinament consumat !) a celorlalte.

Am folosit termenul de mască pentru a sublinia că scriitorul nu ne înfăţişează în proza sa nişte personaje înzestrate cu viaţă proprie (în planul artei, bineînţeles), nişte caractere sau nişte evoluţii psihologice, aşa cum ne-a obişnuit romanul realist tradiţional, ci nişte „stilizări" care au ceva din caracterul paradoxal al unei măşti (ea exprimă ceva, dar în acelaşi timp ascunde).

În teatrul baroc — în cel elizabethan, de pildă, la John Lyly, la Marlowe, la Shakespeare etc. — se folosea adesea aşa-numita tehnică a „măştilor" şi „antimăştilor", în care intriga poetică şi nobilă la care participau „măştile" era răsturnată parodic într-o subintrigă a „antimăştilor" (clovni, bufoni, slugi etc.). În *Craii de Curtea-Veche* Matei Caragiale regăseşte, în virtualităţile lui moderne, ceva din spiritul acestei tehnici, a cărei tradiţie în teatru se pierduse de mult. Romanul lui se desfăşoară pe două planuri distincte (şi totuşi interferente) : unul superior, misterios, crepuscular aristocratic, plin de o poezie melancolică, şi altul inferior, pestriţ balcanic, în care evoluează Gore Pirgu, „bufonul abject", cum îl numeşte o dată Paşadia. Originalitatea lui Matei Caragiale vine din faptul că îşi dă seama (cu o luciditate pentru el dureroasă) că între aceste două lumi nu există o separaţie netă, ba chiar dimpotrivă, că ele resimt una pentru cealaltă o ciudată fascinaţie. *Craii* (termen pe care scriitorul îl foloseşte cu o deliberată şi subtilă ambiguitate) au nevoie de un măscărici care să-i distreze, dar ceea ce le oferă Pirgu şi ceea ce îi atrage poate inconştient la el este o *distracţie mortală*. În rîsul lui Gore, gîlgîind din pieptu-i strîns în „jiletcă de rîios batracian" (l-am citat iarăşi pe Ion Barbu din *Protocol*), se amestecă ecouri lugubre, şi acest funambul, acest soitar care împroaşcă totul cu lăturile verbale ale mahalalei este în fond cioclul şi

Scanned with OKEN Scanner

groparul crailor şi al întregii lor lumi în declin. Să nu uităm că prima replică din cartea *Crailor* Pirgu o rosteşte şi că umorul ei este funebru : „Ah ! zise Pirgu lui Paşadia, făcîndu-şi privirea galeşă şi glasul dulceag, ah ! cu valsul ăsta ţin să te duc la lăcaşul cel din urmă, cît mai curînd ; cred că n-ai să mă faci s-aştept mult încă această sărbătoare a tinereţelor mele. Ce frumos are să fie, ce frumos ! Şi eu beat, cu nenea Pantazi, voi stoarce întristatei adunări lacrimi fierbinţi, luîndu-mi, în cuvinte mişcătoare, rămas-bun de la în veci neuitatul meu prieten."

Registrului grav, melodiilor prelung visătoare, înscrise pe partitura *Crailor*, le corespunde registrul opus al lui Pirgu, cu stridenţe hilare, savant compuse, cu frecvente note sau implicaţii de umor negru, a căror ferocitate disimulată şi rece alcătuieşte unul din efectele magistrale ale artei lui Matei Caragiale. Dacă ţinem seama de locul pe care-l ocupă în carte şi de rolul pe care-l joacă, asigurînd de fapt coeziunea întregului roman şi fiind în centrul sistemului concentric de simboluri, trebuie să-l socotim pe Pirgu personajul principal. Măştile crailor se pot confunda una cu alta, a lui Pirgu rămîne unică şi ireductibilă. Apoi, epic vorbind (deşi epicul e atît de subţire şi de transparent la Matei Caragiale), craii se risipesc şi pier. În timp ce odiosul Pirgu — „suflet de hengher şi de cioclu" — se înalţă pe ruinele lumii lor, simbol al noii lumi burgheze, faţă de care scriitorul n-are decît dispreţ şi scîrbă. Un anume pesimism aristocratic, lipsit de iluzii şi împărtăşit dintr-o voluptate a lucidităţii corosive, care poate merge pînă la cinism (în forme obiectivate, de o perfectă eleganţă, ce ar vrea să sugereze detaşarea) îl apropie pe Matei Caragiale, într-o măsură, de spiritul unui moralist amar, marcînd încă o trăsătură clasică a personalităţii sale.

Spuneam că Matei Caragiale e un clasic modern : ar trebui adăugat că — mai mult decît atît — prin unele laturi opera sa este o demonstraţie a viabilităţii unui anume filon al clasicismului însuşi. Nu mă refer aici la marele clasicism, ci la acela ilustrat mai cu seamă de unii memorialişti, epistolieri sau autori de maxime, din scrisul cărora, la urma urmelor, descifrăm, mai uşor decît dintr-un Racine sau Molière, trăsăturile unui anume tip uman, un

Scanned with OKEN Scanner

univers de reacţii caracteristice şi de habitudini intelectuale. Un asemenea clasicism — pe care autorul *Crailor de Curtea-Veche* pare a-l prefera în varianta lui tîrzie şi declinantă din „suta a optsprezecea“ — capătă la Matei Caragiale dimensiunea şi aureola unei nostalgii. Şi această nostalgie devine uneori capacitate de regăsire şi de retrăire în actual, a unor valori care au pierit de mult. De aici poate singularitatea lui Matei Caragiale în epoca sa (căreia îi aparţine totuşi prin atîtea fibre), singularitate convertită într-o intensă poezie cu tonalităţi, muzical vorbind, minore şi învăluitoare.

1966

Scanned with OKEN Scanner

ION VINEA : SCHIȚĂ DE PORTRET

A vrut Ion Vinea să adopte postura enigmatică a unui poet care publică rar, amînîndu-și indefinit cartea spre a nu spulbera atmosfera de mister alcătuită, încetul cu încetul, în jurul personalității sale ? Să fie lipsa de preocupare pentru adunarea în volum a atîtor versuri, risipite în reviste mai mult sau mai puțin efemere, semnul unei neglijențe superioare de intelectual boem, care preferă să trăiască din plin sub specia momentului și care, lucid versatil, se teme de tot ceea ce-l poate obliga la continuitate ? Sau, poate, trebuie descifrată în straniul destin al lui Vinea expresia unui dispreț — dar mai mult programatic decît spontan și natural — față de ideea de „literatură", dispreț explicabil, de altfel, la cel care și-a asumat, ori a fost împins să-și asume, rolul unuia dintre conducătorii incontestați ai mișcării de avangardă artistică din Romînia ? Nu este însă lipsită de temei nici ipoteza că poetul își concepea, în chip obscur, volumul ca pe o cristalizare definitivă a personalității : și nu este definitivul aproape echivalent cu moartea ? Și nu e curios, chiar neliniștitor — dacă admitem o clipă ideea predestinării —, faptul că simultan cu apariția primei sale cărți de versuri Ion Vinea a încetat din viață, la începutul verii anului 1964 ? Poate că, la urma urmelor, poetul își imagina tipărirea mereu amînatului volum de versuri ca pe un preludiu al morții. Poate... Oricum, dacă Ion Vinea

Scanned with OKEN Scanner

n-ar fi ezitat atîta în fața publicării uneia sau mai multor cărți de poezie la vremea potrivită, însemnătatea lui în istoria poeziei noastre — și așa considerabilă — ar fi sporit mult.

Talentul poetului, care i-a izbit pe contemporanii receptivi față de lirismul modern, s-a manifestat cu precocitate. Născut la Giurgiu, în 1895 (în ziua de 30 aprilie), Ion Vinea a debutat cu versuri de o remarcabilă fluiditate expresivă la șaptesprezece ani, în revista *Simbolul*, întemeiată de el și de prietenul său Tristan Tzara. Cei doi tineri, care semnau pe atunci Ion Iovanaki și S. Samyro, se formaseră în chip evident la școala simbolistă. Poeziile lui Vinea publicate între 1912—1914 în *Simbolul*, *Noua revistă română*, *Seara*, aduc încă ecouri din Macedonski, mai ales din Minulescu, iar dintre simboliștii străini din Albert Samain, pe care, de altminteri, poetul îi și traducea în această perioadă. Prima poezie tipărită, un *Sonet*, se încheie deci în manieră tipic simbolistă, cu viziunea unor „galere roze" (norii pe un cer de toamnă) navigînd spre Cytera: „Și ochii triști ce urmăresc himera / Privesc spre cer, la norii care par / Galere roze-n drum către Cytera".

Trebuie notat că inspirația marină a primelor poezii ale lui Vinea continuă o direcție inițiată în lirica românească de către Ion Minulescu în *Romanțele pentru mai tîrziu* din 1908, unde amintirile recente ale unui popas tomitan (Minulescu împreună cu Anghel petrecuseră cîteva luni la Constanța, în toamna și iarna 1906—1907) sînt foarte frecvente. *Mare*, publicată tot în 1912, în *Simbolul*. e o poezie încă plină de reminiscențe verbale minulesciene, deși modelul mai îndepărtat, și mai înalt, e baudelairian:

Nemărginiri sonore, a fulgerelor pradă
mi-e sufletul o mare ce clocotă-n apus,
sub zarea de miraje spre care-ncet s-au dus
înaltele catarge cu pînze de zăpadă.

Spre soarele pe moarte fantastici albatrozi
desfac aripi candide și-n zbor plutesc alene
pe-ntinderea ce cheamă cu glasuri de sirene
corabia ispitită cu palizii-i matrozi.

Scanned with OKEN Scanner

Se-aşterne însă noaptea ca pe nisip o undă
şi-apasă-n necuprinsuri cu miticul blestem.
În larguri pelerinii azurului se tem.
Un bun-rămas de aripi ce-n umbră se afundă.

Dar Vinea se desprinde foarte repede de această influenţă şi, într-o nouă marină din 1914, închinată pictorului Marcel Iancu (titlul iniţial *Părăsiri* a fost ulterior schimbat în *Chemare*, poate mai adecvat), poetul intonează un cîntec mai larg şi mai aspru, recurgînd la simboluri clasice (se fac aluzii la Eol, la un „cer latin", la „eterna Eneidă" şi la Didona), dar de loc în maniera rece picturală a parnasianismului, ci, dimpotrivă, în spiritul unui frenetic vitalism juvenil, însetat de orizonturile largi ale aventurii. („Şi vînt prielnic suflă prin plete de năieri. / La larg ! spre amăgirea de castre şi Didone / purtată-n gînd în ciuda tocmelii monotone, / să spintecăm talazul legendelor de ieri.")

Remarcabilă e încă de pe acum, în poezia mării, tendinţa de a găsi echivalenţe poetice pentru atmosfera specifică a ţărmului dobrogean, cu pămîntul lui ars de soarele verii, cu marile vînturi ale iernii, care-l chinuiseră atît de mult pe meridionalul exilat la Tomis, Ovidiu. O poezie a Dobrogei găsim şi la Minulescu, sensibil la unele aspecte ale pitorescului oriental, dar transpunîndu-le abstract şi vag, încît îşi pierd aproape orice aer de specificitate. La Vinea, totul se încarcă la sevele trăitului, de un fior modern — şi să nu uităm că, pe o latură a lui, modernismul a însemnat o condamnare atît deschisă cît şi implicită, a generalităţilor comode şi convenţionale în poezie, şi în acelaşi timp un efort de reabilitare a concretului, a faptului care cade sub raza experienţei imediate, a banalului şi cotidianului, chiar atunci cînd au — uneori mai ales atunci cînd au — aparenţele cele mai „antipoetice". Una din cele mai frumoase şi caracteristice poezii ale lui Vinea, ilustrativă pentru tendinţa discutată, este o marină dobrogeană datînd din 1913, *Tuzla*, cu un pătrunzător ecou elegiac :

Scanned with OKEN Scanner

Val pal, stîncile arse,
albastrul sat într-un inel de var.
Femeile ţărmului au obraz de mărgean
şi se vînd pe stras şi suliman.

Vreau să rămîn aici la Tuzla,
lîngă valsurile moarte-n casa albă
cînd pleacă şcolarii rahitici
şi-n plajă sîngeră macul sălbatic,
cheag tuşit în amiaza fragedă.

Seara bate semne din far
peste goarnele vagi de apă
cînd se întorc pescarii cu stele pe mîini
şi trec vapoarele şi planetele.

Mai tîrziu, evocările ţărmului pontic vor căpăta din ce în ce mai mult rezonanţe elegiace profunde : o anume melancolie, aspră şi detaşată în acelaşi timp, hieratică prin ceea ce s-ar putea numi un efect de înstrăinare, reprezintă una din stările poetice cele mai frecvente ale lui Ion Vinea. Căci, într-adevăr, elegiile lui par a curge — ca să reiau neuitatul vers al lui Eminescu — încet repovestite „de o străină gură". Într-un ciclu ovidian (1927—1929), motivul central e acela al exilului *(Ovid, Tomis, Nox, Tristia).* Marea Neagră devine, într-o traducere metaforică, „marea de doliu" *(Ovid),* ţărmul ei fiind invadat de mari păsări nordice, al căror „vuiet rece" se aude „prin arborii mari ca o liră de oase" *(Tomis).* Altădată, în *Casa din Mangalia,* motivul timpului sugerează imaginile paralele ale trecutului istoric şi ale celui personal, ambele figurate prin simboluri funerare : şi iată cum o „Dobroge sonoră ca lemnul de vioară / Şi-afundă sarcofagul între Dunăre şi Mare, / Pe valul lui Traian...". Poezia e din 1923. În ciuda tehnicii diferite, o poezie din 1938 (apărută în *Revista Fundaţiilor* sub titlul *Pastel marin,* acum *Chei)* exprimă o stare de spirit similară, în imagini rupte, de un onirism deliberat şi intelectualizat („În portul vechi pogoară arborii numai noaptea, / din umbre se aleg păunii cu aripi de vînt, / aci se sfinţesc stelele fără pînze ale trecutului. / / Cum s-a

Scanned with OKEN Scanner

ivit de nicăieri în loc, / unde s-au limpezit şi au stătut furtunile, / corabia-fantomă cu fulgerul ei mort, / scăldată în veninul verde al orelor...") *Tuzla* e unul dintre cele mai timpurii nuclee ale personalităţii literare a lui Ion Vinea.

Revenind la anii de formare, să notăm prezenţa unei poezii a senzaţiei, nu străină poate de mănturiile exacerbatei senzualităţi macedonskiene. *Voluptas* e visul erotic al unui tînăr de şaptesprezece ani cu un îndrăzneţ rafinament al simţurilor, în special al celui tactil : „Printre Tanagre false şi flori de fir persane, / cînd dormi, pe mări de ambru şi umbre, în alcov, / spre trupul tău alunec, înot, ca spre-un ostrov / cu golfuri călduroase şi lenеşe liane. [...]... iar pipăitul, artă ciudată şi subtilă, / pe matele aleie scăzînd şerpuitor, / călăuzeşte gura spre floarea imobilă / ce scapără-ntre bucle stigmatul de fosfor". Ciudat, o astfel de inspiraţie e foarte rară în poeziile erotice de mai tîrziu, pătrunse în genere de acute melancolii retrospective, care sînt dublate, nu o dată, de amărăciunea cînd glumeaţă, cînd aproape agresivă, a ironiei sau autoironiei. Nici uşoara, voluptuoasa morbiditate — derivată tot din simbolism —, pe care o identificăm în poezia intitulată *Eternitate* (1914), nu era destinată unei evoluţii şi unei diferenţieri originale în lirica lui Vinea. Mai degrabă sentimentalismul din *Capitol* (1914), nu lipsit de implicaţii ironice, va da formula eroticii poetului : „Cînd voi pleca, — povestea-i la ultimele file — / voi ţine minte odaia şi pianul de eben / şi fruntea tanclinată prin moartea unei zile / pe treptele ce-ngînă tristeţea lui Chopin". Mai evident apar însă tendinţele specifice viitoarei personalităţi a lui Vinea în alte poezii din aceeaşi epocă. Mă gîndesc, de pildă, la *Amintirile false* (1914), în care însuşi titlul e sugestiv, dacă-l raportăm la inspiraţia nostalgică (dar mereu corectată prin notaţii de o luciditate uşor sarcastică) a întregii poezii :

Azi parcul iar roieşte de fluturi şi polen
şi mîna ta o caut, — din care vis ? — dar nu e.
Ironică pe soclu-i stă veşnica statuie
şi goarnele-n cazarmă adorm pe un refren.

Scanned with OKEN Scanner

Tăcerea creşte-n mine, bătînd. Nici o ispită ?
E noapte. Stele. Parcă sînt obosit. Şi-atît.
Şi ninge luna clară — o, luna nelipsită ! —
Pe lespede şi-n suflet petale de urît.

Cu excepţia *Tuzlei,* al cărei caracter rămîne oarecum insular între poeziile debutului, poetul începe să exploreze un teritoriu liric cu adevărat nou abia prin 1915. Un punct de răscruce a fost descoperit în *Doleanţe,* despre care Şerban Cioculescu scria : „Noua orientare a d-lui Ion Vinea apare limpede în poezia *Doleanţe,* care dacă mai păstrează ceva din vechea rezonanţă, aduce în schimb un fascicul de notaţii noi, intelectuale... Poezia realizează un echilibru ideal între impresiile intelectualizate şi unda emotivă, reală şi pătrunzătoare. Prin această fericită îmbinare, *Doleanţe* este poema destinată să-l prezinte antologic pe autor.“ [1] O temă eminamente simbolistă cum e aceea a gării este tratată aici cu o graţie uşor ireverenţioasă şi capricioasă, ceea ce sporeşte, nu ştiu cum, impresia de autenticitate ce se degajă din poezie :

Gară peticită de lumini,
şine verzi sub luna de venin,
cîmp în ceruri înţepat de spini,
ce tăcere, suflet pal şi mut,
trenurile toate au trecut.

---

[1] Şerban Cioculescu : *Aspecte lirice contemporane,* Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1942, studiul intitulat *Poezia d-lui I. Vinea.* Un profil al lui Vinea, anterior, aflăm în *Aspecte şi direcţii literare,* II, Bucureşti, Cultura Naţională, 1927, de N. Davidescu. E. Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane* din 1927 şi apoi în compendiul din 1937, G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), s-au mai ocupat înainte de război, şi destul de fugitiv, de activitatea poetului fără volum. Să mai adăugăm, pentru aceeaşi perioadă, însemnările despre poezia lui Vinea cuprinse în volumul cu caracter polemic *Anarhismul poetic* (Bucureşti, 1932) al lui Const. I. Emilian, discipol al lui Mihail Dragomirescu, impermeabil la fenomenul liric modern. Mai recent a scris despre Vinea M. Petroveanu — o prefaţă la prima ediţie a poeziilor, apărută la E.P.L., în 1964, şi reluată în volumul *Studii literare,* E.P.L., 1966. *Ora fîntînilor* a fost comentată, apoi, în cîteva cronici din *Contemporanul, Viaţa românească, Steaua* etc. Referinţe la activitatea poetică a lui Vinea înainte de primul război mondial găsim în Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă,* E.P.L., 1966, p. 193—198.

Scanned with OKEN Scanner

Vîntul rupe rufe de mătasă,
gîndurile au fugit din casă,
vino, rece mînă de mireasă,
pune-mi clopoței la gît
ca să-ți treacă de urît.

Ultim șir de roți, porniți alene,
felinare, tremurați din gene,
țipă deznădejde de sirene,
suspinați, supape,-n unison,
zgardă, scutură-te de peron.

Gară luminată și pustie,
trenurile pleacă pe vecie,
ieși dintr-un sertar, melancolie,
cu panglici, cu bucle și hîrtie,
că paiața-i fără de scufie.

În 1915 îl găsim pe Vinea colaborînd statornic la *Cronica* lui Arghezi, în care publică cîteva dintre cele mai originale poeme ale sale *(Soliloc, Septembrie, Mobilizare, Stelele* etc.). Versurile din această perioadă de atingere a maturității au de multe ori o neobișnuită forță plastică. După exercițiile prozodice corecte din prima tinerețe, poetul adoptă acum definitiv versul liber și recurge nu o dată la versul alb, aparent prozaic, dar plin de tensiuni secrete, ca în magnifica *Mobilizare* sau ca în aceste remarcabile secvențe lirice din *Septembrie:* „Avesalom a sfîrșit fugar cu părul în vînt, / călărea spre codri, cu umerii albi și gleznele în sandale, / azvîrlise ca pe o manta cîmpia, / dar a aprins un incendiu somptuos cu pletele încîlcite pe gheare de ramuri uscate, / fruntea i s-a întins de moarte / și a avut cearcăne de oțel ca o fată. / ... Toamna a mușcat podgoriile, / aerul e ca perlele bolnave, / luna fuge îngrozită peste păduri, / Doamne, trebuie să merg să mă culc, / vîntul își îndîrjește trîmbițele lui de țînțari / și toată, toată noaptea o să sune ploaia pe tinichelele cerului."

Orientarea poetică a lui Vinea nu este singulară în epocă. Ne aflăm într-un moment în care o parte dintre

Scanned with OKEN Scanner

tinerii scriitori, formați în gustul simbolist, simt nevoia de a sparge cadrele convenționale ale acestui curent și de a trăi aventura intelectuală a inovației totale. Efervescența lor nu este, de altfel, străină de manifestările din ce în ce mai zgomotoase ale avangardei artistice din diferitele țări europene. Încă din primul deceniu al secolului al XX-lea, spre a nu mai vorbi de cel de-al doilea, poeticile tradiționale se află subminate de către noile școli, cu programele lor mai mult sau mai puțin incendiare : futurismul lui Marinetti, simultaneismul, cubismul (s-a vorbit și de un „cubism literar") etc. Tendința versului este de eliberare totală, preconizîndu-se chiar eliminarea punctuației. Faimosul *Zone* al lui Apollinaire, cu versul lui de o energie conținută și dramatică, apăruse la sfîrșitul lui 1912, devenind apoi, în 1913, poemul de deschidere al primei ediții din *Alcools* și fiind reprodus, în același an, de cunoscuta revistă de avangardă germană *Der Sturm*. Tot în 1912 apăruse, independent de căutările lui Apollinaire, poemul *Pâques à New York* al lui Blaise Cendrars, oferind similitudini izbitoare cu *Zone*. Să fie la originea noilor forme poetice și creația lui Walt Whitman, răspîndit în Franța mai ales prin celebra traducere a lui Bazalgette ? La noi, poezia lui Whitman era cunoscută prin intermediul aceleiași versiuni, iar poetul american, obiectul unei mari admirații printre tineri, era tradus — din franceză, desigur, — de către Arghezi, Tzara etc. *Mobilizarea* lui Vinea regăsește ceva din suflul whitmanian, dar într-o viziune și cu o tehnică ce nu par străine de experiențele lirice mai noi :

Regele, — l-am văzut — pe calul cum sînt brazdele cîmpului,
turnat în fața steagurilor neliniștite,
cugetul nemilos îi crestase un șanț decis pe frunte,
uitase de mult să respire.

În jurul său sfetnicul cel mare și miniștrii,
apoi ambasadorii cu guler de soare ai țărilor prietene,
generali cu privirea vastă ca zarea,
cu gestul categoric ca săgeata,

Scanned with OKEN Scanner

și noi, spete împovărate, coame de șanțuri,
pustii de spini de baionete care se-agită din adîncuri
într-o mișcare ce sporește înaintînd, dar se culcă
și tresare în rîndul din față... [1]

Suprimarea punctuației de către Apollinaire pare a-l fi stimulat în aceeași direcție pe Tristan Tzara, care, în 1915, publică în efemera *Chemare,* condusă de Vinea, o *Romanță provincială,* „cu un sunet care va stărui pînă tîrziu în poezia lui Vinea" (Vladimir Streinu, *Versificația modernă,* p. 194). Mai trebuie amintit, în acest context, numele unui alt prieten al lui Vinea, Adrian Maniu, care debutase în 1912 cu poemele în proză din *Figuri de ceară* și care-și publicase în 1915 drama lirică *Salomeea.* Ca și ale lui Tzara, ca și ale lui Vinea, versurile sau „versurile în proză" ale lui Adrian Maniu sînt animate de tendințe iconoclaste, căutarea noului — în spirit polemic — fiind mereu evidentă.

După cum se știe, plecat din țară, Tristan Tzara va participa, la Zürich, la întemeierea mișcării dadaiste în 1916. Îi vor mai apare, prin grija lui Vinea, puține poezii în limba română, scoase probabil dintr-un fond de manuscrise juvenile. Cît privește evoluția literară ulterioară a lui Adrian Maniu și a lui Ion Vinea — în ciuda aderziunii teoretice a celui din urmă la formele extremiste ale avangardismului interbelic —, ea vădește o anume moderație, ba chiar o încercare de a asimila, în cadrul unei formule care rămîne esențial modernă, elemente de tradiționalism.

Ceea ce surprinde în creația poetică matură a lui Vinea — și s-a văzut cît de repede ajunsese el la maturitatea artistică — este multiplicitatea modalităților, aparent exclusive una în raport cu cealaltă, pe care le folosește poetul. S-ar putea vorbi chiar de un anume eclectism dacă multe dintre poezii, extrem de diverse ca factură, n-ar avea un aer de autenticitate și n-ar prilejui o intuiție, dincolo de toate diferențele, a unei personalități unitare, dar ascunse, de la care emană. Altfel, privit de la oarecare distanță,

[1] În volumul destinat tipăririi autorul a reținut o variantă, intitulată *Parada plecării.*

Scanned with OKEN Scanner

Vinea poate apare, așa cum l-a caracterizat G. Călinescu în *Istoria literaturii române...*, ca un poet „dotat cu un instinct tropic, ce-l face să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric". Căci, într-adevăr, dintr-o asemenea perspectivă, apar foarte evidente diversele influențe: a lui Tzara și a lui Adrian Maniu, în tinerețe, apoi a lui Arghezi, Blaga, etc. Nu e oare curios să întîlnești, la un adept declarat al avangardei, mărturiile unei dilematice sfîșieri religioase, în care, într-un stil mai auster prin prozaism, sînt reluate de fapt motive ale poeziei argheziene? Ca în această poemă — titlul ei e *Rătăcire* — în care sufletul poetului este dezbinat între pornirea apostaziei și aceea a credinței: „Mi-am trădat inima, mi-am ucis sufletul, / dinaintea lacrimilor am surîs. / Ascund azi ursitei priviri de mult veștede. // Dezbinat de mine, niciodată unul, / gîndul și cuvîntul, ca doi frați dușmani, / se alungă-n noaptea lui Cain și Abel. / Ruga-n van te-ndeamnă, Cerule străin, / în trufia-i oarbă, să-mi sfințești blestemul."

Nu e tot atît de curios să descoperi la același poet certe reflexe ale hieratismului abstract din primele volume ale lui Blaga? Iată, de pildă, un elogiu al nopții (reluat, de altfel, și în unele poezii din ciclul *Steaua somnului*, care nu poate să nu amintească de *Lauda somnului)* — al unei nopți sfinte, care se deschide în misteriosul tărîm al *poveștii* (cine l-a citit atent pe Blaga știe cît de frecvent, aproape obsesiv, revine acest termen la el): „Din sideralul cortegiu al nopților, / noapte desprinsă întru pomenire, / veșnică împărăția ta să fie, / fără de margini neprihănită / de ale zorilor mîini reci și palide. // Ultimă prin tăcerea catapitesmelor / prinse vremelnic în lapidarele zodii, / singură noapte și sfîntă, noapte fără de moarte, / în legănarea ta, dulce perindă-ne, / umbre prin veacuri înlănțuite / pînă departe, pînă-n poveste, oglindă-ne."

Să notăm însă că în chiar aceste exemple — ca și în altele posibile — personalitatea lui Vinea, acea personalitate ascunsă de care vorbeam, este prezentă. S-a vorbit, în legătură cu poezia lui, de rezervă, discreție, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate însă nu ca niște calități prime, ci ca niște forme de reacție față de un fond sentimental foarte puternic. Intuiția e adevărată. Poezia lui Vi-

Scanned with OKEN Scanner

nea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei *represiuni:* confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se despersonalizează. Avem de-a face cu o încercare de *disimulare* şi, firește, așa stînd lucrurile, poetul nu mai e animat de voința unei expresii particulare, de o individualitate ireductibilă, preferînd în chip inconştient, desigur, forme sau structuri preexistente. Cazul lui Vinea nu este deci, cum s-ar putea crede, un caz de mimetism (de altfel, mimeticii au un acut sentiment de proprietate asupra formulelor mimate, orgoliul lor artistic e, cu alte cuvinte, extrem, ceea ce contrastează cu atitudinea poetului nostru, care cu neverosimilă seninătate, şi-a neglijat mereu opera poetică). Ca orice disimulare superioară, nici aceea a lui Vinea nu constituie o anulare a sincerității, ci doar o formă a ei, indirectă, desigur, dar perceptibilă pentru ochiul exersat să pătrundă aparențele înşelătoare. Sinceritatea acestui poet cu o interioritate complexă — şi probabil fulgerată din cînd în cînd de neliniști existențiale — îşi caută un refugiu, o identitate diferită, un *pseudonim.* Pentru o structură ca aceea a lui Vinea arta e parcă o formă de înstrăinare, o formă de detaşare de sine: poetul ascultă acea „străină gură" povestind, în cuvinte îndepărtate, propria-i viață ca pe a altcuiva. Este, aceasta, *esența însăşi a stării elegiace.*

Într-adevăr, Vinea rămîne în primul rînd un elegiac. Sentimentul fundamental, care dă coloratura afectivă a întregii sale opere poetice, este acela al *declinului,* spus într-o poezie a resemnării crepusculare, în care eul se topeşte, umil, într-un peisaj banal şi etern, ca şi destinul:

O tristeță întîrzie în mine,
cum zăboveşte toamna pe cîmp,
nici un sărut nu-mi trece prin suflet,
nici o zăpadă n-a descins pe pămînt.

Cîntecul trist, cîntecul cel mai trist
vine cu clopotul din asfințit,
îl auzi în glasul sterp al vrăbiilor
şi răspunde din umilința tălăngilor.

E toată viața care doare aşa,
zi cu zi pe întinderea stepelor,
între arborii mărunți şi neajunşi la cer,

Scanned with OKEN Scanner

între apele care-şi urmează albia,
între turmele care-şi pasc soarta pe cîmp
şi între frunzele care se dau în vînt.

Declin

O inspiraţie directă elegiacă descoperim în multe poeme (cîteva din cele mai semnificative: *Mărturii, Sunet, Încheieri, Dor vechi, Moment, Astral, Lanţuri* etc., precum şi o serie de elegii marine, dintre care am citat cîteva, alături de cele erotice, grupate în ciclul *Steaua Somnului),* dar, dincolo de orice clasificări posibile, tonul elegiac domină aproape peste tot. Îl identificăm, astfel, în versurile dedicate fetei nebune şi slute care s-a pripăşit într-un cimitir de sat (*Ioana),* versuri de o pătrunzătoare tristeţe, care ne sugerează că şi aici poetul vorbeşte, de fapt, despre sine, cu acea detaşare ciudat visătoare care îi e caracteristică:

În curtea de culoarea mării rîde o fată slută,
şi vîntul îi prinde rochia în scaeţi şi cucută.
Aerul e sărat şi foarte vechi gardul pe unde
cîte o vită de var murdar pătrunde.

Biserica plină de bălării
şi de somnul bufniţelor tîrzii,
cu ochii solzi de zale
deschişi în visul de zi.
Şi tîrcoale
de lilieci, pocale inverse,
peste mormintele şterse,
duc putrede umbre întinse
printre făcliile stinse.
Fata care nu ştie ceti,
fata cu rochia murdară
plînge pe mormintele pustii,
cheamă păsări galbene din vară... *etc.*

Elegiac rămîne Vinea şi atunci cînd se lasă stăpînit de demonul ironiei, ca, de pildă, în *St. Martin,* poezie nu lipsită de o anume — astăzi paşnică — ostentaţie modernistă şi în care tentativa de a şoca (fie prin imagistica neaşteptată din primele versuri, fie prin afişarea unei banalităţi jurnalistice batjocoritoare în a doua parte) se sfîrşeşte, de

Scanned with OKEN Scanner

fapt, printr-un surîs melancolic, poate chiar printr-un suspin de regret reprimat : „Această toamnă a capturat soarele, / arborii nu izbutesc să moară, / păsările n-au hotărît cînd să plece, / parcul este plin de episcopi, / aur sleit pe toate cărările. // Iubita de altădată răspunde la numele de Margareta, / ochii ei trădează visuri palustre, / chipul ca ora ceaiului, părul / aşişderi, — pare mai înaltă decît e, / semne particulare nu are, / găsitorii se vor adresa la ziar, / unde vor primi o bună recompensă." Citadinele lui Vinea *(Remember, La ora cînd cafenelele se închid, Impas, Whisky-Palace* etc.) au şi ele structura unor elegii : adeseori sacadate, eliptice, ele comunică o specială crispare şi aceeaşi detaşare care sfîrşeşte, pentru cine-l citeşte cu atenţie pe poet, prin a dobîndi un aer straniu, aproape fantomatic. Piesa caracteristică pentru acest sector al poeziei oraşului modern rămîne *Lamento,* în care grotescul şi fantasticul se întrepătrund :

Ploi de martie, tragedie citadină,
arborii îşi fac semn ca surdomuţii.
Pentru spectacolul de adio
plîngeţi lacrimi de făină
printre sonerii, lumină,
de Sfîntul Bartolomeu al afişelor.

Dinspre bariere noaptea vîntuie, —
treci printre cristale, feeric, deci,
pe rugul tău lăuntric răstignită,
în dîra farului, snop imponderabil,
cu echipaj pe pneu rostogolit.

Şi s-au aprins stelarele vitrine,
cumplit se strimbă Negrul la volan,
înghite felinarele unul cîte unul,
la intrarea în teatru, va dansa, va dansa.

Nu mă vezi, sufăr, sub ţilindrul inutil.

Vinea este un vizual, cu o retină foarte delicată, cu o capacitate asociativă în ordinea imagistică, remarcabilă. Asemănîndu-se cu Adrian Maniu în această privinţă, el se dezvoltă totuşi independent şi chiar divergent în raport cu

Scanned with OKEN Scanner

prietenul şi colegul său de generaţie. Adrian Maniu practică o poezie de o plastică stilizată, lucrînd adeseori cu smalţuri de un viu cromatism şi aspirînd — cu savant rafinament — spre candorile unei viziuni primitiviste, în timp ce Vinea, evitînd decorativul, îşi construieşte imaginile modern, în maniera colajelor, cu suprapuneri şi întreruperi bruşte, ca în mai sus-citatul *Lamento,* sau, într-o tehnică cubistă, care nu mai urmăreşte să *reprezinte* obiectul ca atare, ci doar conceptul lui, într-o viziune simultană şi sintetică. Poezia lui Vinea e construită, intelectualizată, ca şi pictura unui Braque, libertăţile în tratarea spaţiului ale pictorului corespunzînd libertăţilor gramaticale — şi ele foarte riguroase — ale poetului. Concepţia despre arta descripţiei lirice nu exclude reluarea unor vechi teme *(Paragina* de pildă, ilustrează, cu mijloace imagistice proprii, preromanticul motiv al cimitirelor), şi îl surprindem uneori pe poet reconstituind o atmosferă saturată de elemente tradiţionaliste, ca în foarte sugestiva *Veste,* modernismul lui Vinea reducîndu-se aici doar la modul de compoziţie plastic. Merită să fie citat integral acest poem de toamnă, care izbuteşte să reanime artistic o recuzită prăfuită, pare-se, de demult (podgorii, frunze căzute, pîndari, crame în amurg etc.) :

Podgoria e roşie, chiotul a rămas
în amintire umbra ciudată a unui glas, —
prin soarele rar cum ar străluci cuvintele,
tăcerea zădărniceşte aurul acestui ceas.

Paşii mei bătrîni suie azi pe coamă,
prin frunze vîrtej trece vulpea cu pui de rugină,
pîndarului i-a înflorit arma de vechime,
lacăt, amurgul tremură pe o cramă.

Pămîntul e cu somnul şerpilor îndelung,
gol, văzduhul, pentru pribegia ochilor,
îmi păzesc straşina gîndurile, stol de plumb,
vreau să mă ştii lîngă ruga focurilor.

Vizualitatea e atît de puternică la Vinea încît se explică astfel o anume limitare a resurselor sonore ale poeziei sale. De altfel, chiar din versurile de primă tinereţe, fluide

Scanned with OKEN Scanner

cum erau ele, se putea deduce, la un examen mai atent, lipsa unei adevărate înzestrări pentru muzicalitate. Renunțînd la formele prozodice fixe și practicînd o versificație liberă, de multe ori alb-prozaică, Vinea nu face decît să-și manifeste natura. Mai mult decît atît, poetul nu are, cel mai adesea, o intuiție adîncă a materiei verbale, a relațiilor oculte dintre cuvinte, a muzicii secrete a limbii: de aici relativa lipsă de seducție lingvistică a majorității versurilor sale, care impresionează, în schimb, prin desenul lor îndrăzneț, prin jocul precis al imaginilor, dar mai ales prin atmosfera sufletească particulară pe care-o evocă. Vizualitatea e strîns legată la Vinea de cerebralitate (nu s-a spus că, dintre toate simțurile, văzul este cel mai intelectual?). De aici, în ciuda impresiei prime de incoerență verbală, posibilitatea de a descoperi, prin analiză, perfecta rigoare interioară a oricărui poem. Sugestia, la Vinea, e rareori spontană, aproape totdeauna voită și gîndită, iar farmecul ei este pur intelectual. Cubiștii urmăreau o geometrizare a picturii — dar nu una tridimensională, tradițională, ci, în spiritul vremii noi, cvadrimensională: Vinea dorește parcă un lucru similar în poezie. Natura intelectuală a lirismului său a fost bine surprinsă de Șerban Cioculescu în studiul citat, în care, polemizînd cu un detractor al poetului, Const. I. Emilian, criticul scria: „Departe de a fi totodată «plate asocieri» și «contorsiuni acrobatice», apreciere mai puțin logică decît ne-am aștepta de la un universitar, notațiile poetului sînt strîns organizate printr-o economie severă, foarte îndepărtată de delirul verbal al ucenicilor d-lor I. Vinea și Tristan Tzara. Ele converg apoi către o interiorizare inhibitivă, care este, în bună logică, tocmai contrariul exhibiționismului." Comentînd, în continuare, poezia *Prag*, Șerban Cioculescu nota: „Lipsa de punctuație dă un caracter aparent de nevertebrație poemei, care se organizează însă cu o perfectă logică interioară, acordînd liricii d-lui I. Vinea un caracter de clasicitate în sînul modernismului. De bună seamă poetul a jucat un rol ponderator, care nu a fost urmat întocmai în mișcarea de la *Contimporanul*. Arta sa, în esență intelectualistă, este un meșteșug de selecționare și de eliminare, care uneori izbutește să pună în echilibru inteligența artistică cu simțirea interioară."

Scanned with OKEN Scanner

Intelectualizarea emoției duce, în chip necesar, la o exprimare a ei în termeni generali. Patosul se abstractizează și se hieratizează. Spuse parcă „de o străină gură", realitățile interioare ale poetului par totodată a fi privite de undeva de departe, de la o altitudine înghețată. Dintre atîtea exemple care-mi stau la îndemînă aleg poezia *Final*, datată 1938 :

Iată liniștea îndelung chemată
fără zvon cum înserează pe frunte,
pe chin, pe vis, cu minute de umbră,
pe rugile aspre de singurătate.

E ora palidă cînd dorm sentinelele
răpuse de lupta ultimei stele.
Veghile poate n-au fost zadarnice
dacă simt această trecere genele.

A rămas de ieri un cuvînt : a fost.
Stins e convoiul celor din urnă vedenii.
Clopot de taină a limpezit tăcerile.
Aripa fără freamăt fulgeră pe domeniu.

De remarcat caracterul auster, sterp al peisajului, dar mai ales căderea grea a cuvintelor într-o generalitate care devine aproape amețitoare. Niciodată o astfel de poezie nu va emoționa direct, cititorul trebuind să refacă în sens invers drumul parcurs de poet, adică să pornească de la implicațiile intelectuale spre sursele lor afective. În aceasta, de altfel, constă și dificultatea poeziei lui, care, lipsită de seducții imediate și învăluitoare, rezervă spiritului satisfacțiile unei experiențe aparte, de ordin intelectual și sentimental, satisfacții subtile, pe care poeți mai mari decît Vinea nu le pot prilejui decît, poate, incidental.

Lăsînd la o parte poemele cu o rezonanță gravă, care exprimă — cu o rezervă dusă uneori pînă la înstrăinare, cu ironie și uneori chiar cu un sarcasm crispat — structura profundă a poetului, dăm de un Vinea fantezist, puțin fantast, de o grație ușor afectată, de o galanterie ușor melancolică : „Mi-e veche inima : un menuet / captiv în ceasul unei jucării. / L-asculți și-ncerci, în soarta lui, să-l scrii / altfel : să-i stingi suspinul desuet. // Împotrivit pe sin-

Scanned with OKEN Scanner

gurul său gînd, / se-ntoarce-n arcuri cîntecul plăpînd / şi lasă semn, ca dintr-un zbor ţinut, / rugina lui pe degete de lut.// Polen de chin pe albe cinci petale, / fie-le, Doamnă, dulce nimbul pus, — / şi iartă ornicului nesupus / cînd încă plînge-n degetele Tale." (*Madrigal*, 1925.) Trebuie să constatăm, totuşi, că Vinea e doar rareori un astfel de „poet de carnet poetic fugitiv" (G. Călinescu) şi că, deliberat, desigur, el a eliminat în genere din volumul ce şi-l pregătise în ultimii ani pentru tipar compunerile din această categorie, deşi unele dintre ele sînt de o deosebită prospeţime.

La capătul gîndului se naşte un suspin — spunea odată, dacă nu mă înşel, Valéry. Cuvîntul l-a obsedat pe Vinea (îl găsim chiar în titlul volumului de rafinate proze publicat în 1930, *Paradisul suspinelor*), şi cred că el defineşte, pe o latură fundamentală, temperamentul lui artistic. Suspinul este poate expresia cea mai discretă, aproape involuntară, nu a suferinţei, ci a momentului de meditaţie asupra suferinţei : căci, de obicei, suspini cînd izbuteşti — fie chiar şi pentru o clipă — să-ţi gîndeşti o durere, actuală sau trecută. Suspinul e refuzul hohotului de plîns, al strigătului, al manifestărilor exterioare, al spectacolului disperării. La capătul gîndului se naşte un suspin... Contemplativ intelectual, gîndindu-şi mereu sentimentele, oricît de dureros de acute, Vinea îmi apare ca un poet al suspinului : al detaşării de sine prin suspin. Chiar şi neantul, pentru alţii tulburător şi incomprehensibil, este la Vinea, în finalul elegiei *Ispită* :

...solicitat într-un suspin
destăinut ca şoapta unui crin.

1967

★

Proza lui Ion Vinea, luată în întregimea ei, confirmă puternica şi, ca atare, aproape exclusiva vocaţie poetică a scriitorului : de la primele bucăţi, publicate în *Seara* şi în *Cronica* lui Arghezi şi Galaction (1914—1915), şi pînă la paginile cele mai dense din romanul postum *Lunatecii* se lămureşte, din confuzia şi uneori din dezarmanta naivitate

Scanned with OKEN Scanner

a intenţiilor epice, profilul rafinat şi auster, melancolic şi totodată oarecum cinic (cinismul fiind un mod al ironiei şi-al autoironiei), blînd şi parcă halucinat în acelaşi timp al poetului din *Ora fîntînilor*. Deficienţa cea mai izbitoare a prozei lui Vinea vine dintr-o lipsă de îndrăzneală, paradoxală la unul dintre cei mai statornici animatori ai avangardei româneşti : lipsa de îndrăzneală în faţa pseudo-rigorilor nuvelei şi romanului, ale căror structuri tradiţionale, spre a fi în acord cu sine însuşi, scriitorul ar fi trebuit să le pulverizeze pînă la capăt, cum încearcă de altfel în cea mai izbutită compunere a sa, *Paradisul suspinelor*, renunţînd însă (poate şi pentru a se supune unor injoncţiuni din afară) în îndelung elaboratul roman al *Lunatecilor*.

Astfel încît în fina ţesătură imagistică a prozei sale, cu ape luminoase şi diafane, alteori obscure şi grele, firele propriu-zis epice ies la iveală, bătătoare la ochi prin stîngăcia lor, prin calitatea lor evident eterogenă : sfori răsucite din cînepă aspră într-o textură de mătase volatilă, cu înfiorări electrice. Epica adevărată (încă „normală", adică dătătoare de normă) presupune o anumită brutalitate robustă, care nu exclude penetraţia analitică, o anume capacitate de a percepe cîmpuri de forţă mai largi, o aptitudine de a transforma obsesiile personale în spectacol obiectiv, toate acestea în vădită nepotrivire cu temperamentul literar al lui Vinea, pentru care brutalitatea devine *cruzime* (subtil lirică), marile cîmpuri de forţă reducîndu-se la cîmpurile semantice pe care le explorează limbajul poetic, iar obsesiile obiectivîndu-se, la rîndul lor, în infinitezimale „spectacole" de natură tot lingvistică (imagini, înşiruiri de imagini), sugestive nu în direcţia tensiunii, ci în aceea a atmosferei. Şi totuşi cititorul prozelor lui Vinea (lăsînd la o parte excepţiile) este din plin răsplătit : căci poezia autentică, oriunde ar apare ea, este totdeauna o răsplată. Senzaţia de regăsire va fi cu atît mai puternică, cu cît acela care pătrunde în proza lui Vinea este iniţiat mai profund în opera sa poetică. Desigur, poezia prozei lui seamănă şi nu seamănă cu aceea din *Ora fîntînilor*. Lucrul nu este greu de explicat dacă ne gîndim la consecinţele exigenţelor elementare ale expresiei în proză, ale discursului neversificat, care reclamă un alt tip de claritate şi

Scanned with OKEN Scanner

un alt tip de obscuritate (din unghiul unei intenționalități, conștientă sau nu, a poeticului). La nivelul frazei, stilul prozei poetice e obligat să fie clar — oricît de neașteptate imagini ar utiliza — dacă excludem din discuție anume evocări onirice sau libertățile pe care și le ia o direcție experimentalistă foarte nouă : obscuritatea poate apare doar de la un nivel de la care devine posibilă percepția unor unități stilistice mai ample decît fraza, și sensul ei va fi, de cele mai multe ori, unul abisal-psihologic, prezent și în lirică, dar transfigurat acolo în efecte de limbaj, de ordinul ambiguității.

Aceste exigențe, cu unele neînsemnate (și nu lipsite de farmec) inconsecvențe, au fost remarcabil intuite de Vinea în *Paradisul suspinelor*, cu atît mai remarcabil cu cît încercăm să ne situăm în perspectivă istorică : în contextul prozei românești din 1930, cînd, la un an numai de la apariția miraculoșilor *Crai de Curtea-Veche* ai lui Matei Caragiale, vedea lumina tiparului acest volum ciudat.

O comparație între *Paradisul suspinelor* și *Craii de Curtea-Veche* mi se pare justificată, și nu numai din rațiuni de cronologie. Mai întîi, amîndouă aceste cărți respiră un aer de un rafinament paralizant : un aer în care plutește umbra lui Thanatos, ca o fascinație a frumosului. Estetismul, atît al lui Matei Caragiale, cît și al lui Ion Vinea (al acelui Vinea singular din *Paradisul suspinelor*), înseamnă, despărțit de orice implicații laterale, esthesis al morții, senzație a morții, în care însăși spaima se decantează, devine aproape o voluptate, aproape o desfătare erotică. Desigur, Matei Caragiale (pe care aș fi ispitit să-l socot ca pe un model al lui Vinea, deși e, mult mai probabil, vorba de o coincidență) împinge foarte departe intoleranța sa aristocratică față de mediu, atît de departe încît dă un corp literar resentimentului său în ființa grotescă, trivială și scălîmbă, dar atît de vie, a lui Pirgu : singur chip între măști.

La Viena, Pirgu fiind absent, nici jocul hieratic de măști al Crailor nu mai este posibil. Regăsim, în schimb, și parcă nu accidental, accente din poezia mateină, ceva din ritmurile ei de catifea și de aur. Să ascultăm : „Molii își iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare. Îmi place aici : timpul zace ca o așteptare pe urma unei tai-

Scanned with OKEN Scanner

nice lipse. De cîteva ori pe săptămînă fac neştiut un popas în absurda fugă a clipelor de dincolo de storuri." Sau : „De dincolo de cocleala fluviului, unde tăceau dealurile, sufla răcoarea bolnavă. Amurgul înjunghiat pe apele domoale chema bivolii de pămînt şi se tîra un cîntec fără loc în arşiţa de o încetineală africană. Astfel întîrzie, din trecut, cîte un zvon nedezbărat încă de emoţia care l-a însoţit odată, şi coboară vremile de somn, ca un călător într-o luntre. Crîmpeie de imagini trăite se ivesc cu atmosfera lor anumită, păstrată neatins, ca văzduhul care însoţeşte planetele, ca blănurile în pulberea polară a naftalinei, ca bijuteriile în catifeaua hainei." Sau : „Atunci sosea, ca o închegare de tonuri sumbre, păşind prin dezlînarea realităţilor, cu privire de bufniţă sfinţită, Mitia, cotoiul plăpînd ca o pasăre, şi-mi începea, pe genunchi, torsul orelor negre". S-ar mai putea cita multe fragmente cu un sunet matein — dar ce rost ar avea ? Cu atît mai mult cu cît s-ar putea dovedi, cu bune argumente, că amîndoi scriitorii folosesc în cazurile semnalate un stil al evocării, un stil care caută în chip firesc să-şi încorporeze, nostalgic, ceva din duhul vremii apuse pe care vrea s-o reînvie — şi cum altfel ar putea-o face decît imprimînd rostirii un ritm lent, dînd cuvintelor o muzicalitate mai veche, suflînd peste ele o melancolie a timpului ? Dar dacă există un *stil al evocării*, evocarea este ea însăşi, într-un înţeles mai înalt, un *stil :* şi mai degrabă în acest stil de a fi, dincolo de atîtea deosebiri, par a se întîlni pentru o clipă Matei Caragiale şi Ion Vinea.

Am stăruit poate prea mult asupra acestei comparaţii, lăsîndu-mă tentat, între altele, şi de dificultatea de a o susţine în mod convingător. Fie că o acceptăm, fie că nu, un lucru se desprinde totuşi din ea, uimitor dacă îl considerăm mai de aproape : înclinaţia spre evocare (ca stil de a spune şi ca stil de a fi) a unui modernist declarat, şi îndeobşte luat ca atare. Sub steagul noului, Vinea e înconjurat de fantome şi fără, poate, s-o vrea, cedează atracţiei lor, seducţiei atît de subtile şi de insidioase a vechiului. De aici nota crepusculară a prozei sale, a *Paradisului suspinelor* în primul rînd. Crepuscularul la Matei Caragiale păstrează o amprentă bizantină, de *asfinţit* („asfinţitul crailor"), cu somptuozităţi de alaiuri şi inflexiuni litanice ;

Scanned with OKEN Scanner

la Vinea, se psihologizează şi se senzorializează pînă în pragul unui onirism care rămîne, însă, oricît ar părea de curios, lucid : de o luciditate dureroasă. Pe această linie, *Paradisul suspinelor* dobîndeşte o factură netăgăduit modernă, fiind una dintre primele sorieri din literatura noastră care încearcă să reconstituie mişcările ilogice ale subconştientului, cu pulsiunile şi fantasmele lui. Se justifică astfel rupturile bruşte, trecerile personajului care se confesează (Darie) de la persoana întîi la persoana a treia (sugestie a *alienării*, în sensul strict), viziunile delirante, de un erotism exacerbat, mai puţin însă intervenţiile din afară ale autorului : sau, poate, ele n-au altă menire decît să artificializeze totul, reintroducînd convenţia agreabil desuetă a descoperitorului unui manuscris bizar, dezlînat, „interesant" totuşi, şi ca atare încredinţat tiparului ; procedeu narativ dintre cele mai vechi, folosit aici, pare-se, fără vreo intenţie ironică, nu şi fără un anume farmec greu de analizat. Paradoxal amestec — nu numai în acest caz particular — de modernitate şi tradiţie.

1969

Scanned with OKEN Scanner

URMUZ ŞI COMICUL ABSURDULUI
CU UN POST SCRIPTUM

Destinul lui Urmuz[1] în istoria literaturii române este dintre cele mai ciudate. Înainte de primul război mondial se făcea haz în cafeneaua artistică a Bucureştilor de prozele bazate pe tehnica umorului absurd, pe care un tînăr ajutor de judecător, pe numele său Demetru Dem. Deme-

[1] Despre viaţa lui se ştiu foarte puţine lucruri, datele esenţiale rămînînd cele comunicate de Geo Bogza în *Unu* (III, nr. 31, noiembrie 1930), după vizita făcută, împreună cu Ilarie Voronca şi cu Saşa Pană, mamei lui Urmuz, Eliza Ionescu-Buzău. Demetru Dem. Demetrescu-Buzău s-a născut la 17 martie 1883, la Curtea de Argeş, ca fiu al doctorului Demetru Ionescu-Buzău (la şcoală a fost înscris cu numele de familie derivat din cel de botez al tatălui). După o şedere de un an la Paris (1888), familia lui se stabileşte la Bucureşti, astfel că în 1890 îl găsim elev la şcoala primară Antim. Urmează apoi cursurile Liceului Lazăr, unde e coleg cu viitorul actor şi dramaturg G. Ciprian, care va evoca prietenia lor în mai multe rînduri, mai recent în cartea de amintiri *Măscărici şi mîzgălici* (1958). După absolvirea liceului se înscrie la Facultatea de medicină, pe care însă o părăseşte după un an. În 1904 îşi face stagiul militar la un regiment de infanterie din Bucureşti, căpătînd gradul de sublocotenent. Urmează apoi dreptul şi în 1907 îşi ia licenţa. Profesiunea îl obligă să se mute dintr-un loc într-altul (e ajutor de judecător în diferite tîrguri din judeţele Argeş, Tulcea, Dîmboviţa), pînă cînd, după ce face campania din Bulgaria, se stabileşte definitiv în Bucureşti, ca grefier la Înalta Curte de Casaţie. În timpul primului război mondial este însă iarăşi mobilizat, şi în Moldova, unde luptă regimentul lui, e chinuit de febră recurentă. După încheierea păcii, îşi reia umila slujbă, ale

Scanned with OKEN Scanner

trescu-Buzău, le trimetea, din diferitele orășele ale peregrinărilor sale administrative, unor prieteni actori ca G. Ciprian sau Gr. Măniculeanu. În 1913 autorul acelor pagini curioase se stabili în București, fiind numit grefier la Curtea de Casație, dar felul său de viață, discret și rezervat, îl ținea departe de cercurile boemei literare. Considerate ca niște farse verbale inteligente — obiect deci de pur divertisment —, scrierile lui continuau să fie difuzate pe cale orală. Abia după război, în efervescența intelectuală în care apar germenii viitoarelor mișcări de avangardă, producțiile umilului grefier stîrnesc un interes propriu-zis literar, și Tudor Arghezi, receptiv la experiențele „artei noi", publică în *Cugetul românesc,* spre marea emoție a autorului, *Pîlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu* (nr. 2, 3/1922) și *După furtună* (nr. 6—7/1923). Același Arghezi, la cinci ani de la sinuciderea lui Urmuz, îi închină un număr din *Biletele de papagal* (nr. 16/1928), în care, alături de cîteva pioase evocări, apare și *Algazy & Grummer.* Celelalte cîteva scrieri rămase de la el *(Gayk, Plecarea în străinătate, Cotadi și Dragomir, Fuchsiada,* precum și fabula paralogică intitulată *Cronicari)* văd lumina tiparului în reviste de avangardă cum ar fi *Punct, Contimporanul* lui Ion Vinea și *Unu.* În sfîrșit, în 1930, opera de foarte

---

cărei îndatoriri le satisface cu o neabătută conștiinciozitate. Altfel, duce o existență izolată, abandonîndu-se în ceasurile libere marii sale pasiuni pentru muzică (priceperea lui în acest domeniu depășea cu mult pe aceea a unui amator și au rămas de la el cîteva compoziții, chiar schița unei simfonii). Cu puțin înainte de a se împușca într-un boschet de pe Șoseaua Kiseleff (în noaptea de 22 spre 23 noiembrie 1923), își vede publicate primele texte în *Cugetul românesc* (1922), din inițiativa lui Tudor Arghezi, care se afla, în acel moment, la conducerea revistei. Tot Tudor Arghezi este cel care-i dăruiește pseudonimul Urmuz. Modestul grefier de la Casație, omul atît de rezervat și de retras, fusese în adolescență (după mărturiile lui G. Ciprian) o fire plină de vivacitate, cu porniri de gălăgios inconformism juvenil. Puținele pagini rămase de la el nu ne trezesc însă imaginea acelui amator de glume și născocitor de farse pe care ni-l înfățișează Ciprian : comicul absurd e la Urmuz dublat de o secretă conștiință dureroasă, e expresia unei crize și a unei crispări tragice. Să fi fost o boală gravă factorul care a schimbat cursul vieții lui, făcîndu-l în cele din urmă să-și pună capăt zilelor ? Datele biografice foarte sărace lasă aici cîmp liber tuturor ipotezelor, dar, dincolo de speculațiile posibile, viața și moartea lui Urmuz vor sta totdeauna, în sensul lor profund, sub semnul enigmaticului.

Scanned with OKEN Scanner

restrînse dimensiuni a nefericitului Urmuz e publicată integral, sub îngrijirea lui Saşa Pană, într-o plachetă : *Algazy & Grummer*, Editura „UNU", Bucureşti (250 de exemplare).

În grupurile moderniste (constructivişti, dadaişti, suprarealişti etc.) Urmuz devine, începînd din deceniul al treilea, obiectul unui cult : e considerat un mare precursor, unul dintre poeţii damnaţi ai veacului, un revoltat de geniu care nu s-a putut realiza deplin, din pricina singularităţii lui fundamentale, într-un mediu acefal, de un vulgar conformism etc. Fostul grefier de la Curtea de Casaţie intră astfel în mit, lucru la care contribuie într-o măsură şi puţinătatea informaţiilor cu privire la biografia sa.

Ceva din misterul *anonimatului* învăluie figura lui Urmuz, cu trăsăturile ei care pot sugera crispare, dar şi renunţare. Fotografia cunoscută ni-l înfăţişează între două vîrste, cu părul împărţit simetric de o cărare care începe de la mijlocul unei frunţi nici largi, nici strîmte, cu o faţă slabă, foarte albă, al cărei singur element de expresivitate îl alcătuieşte privirea pierdută a ochilor, aţintiţi parcă într-un gol şi făcîndu-mă să-mi evoc o atmosferă bacoviană, cu infinite ploi de culoarea plumbului. Urmuz stă ţeapăn, poate trist, poate obosit, conturul chipului detaşîndu-se net pe fondul întunecat şi mat al vechii fotografii, care dă momentanei sale imobilităţi un aer parcă fantastic. Fizionomia lui poate fi a unui ins oarecare, de o banală, rigidă melancolie, dar şi a unui nobil inadaptat, care poartă masca ambiguă — neliniştitor de ambiguă — a anonimatului. Cine e, în fond, acest Urmuz ? Simpla formulare a întrebării te pune în prezenţa unei enigme, şi ipotezele cele mai contradictorii îţi pot răsări în minte. Constituirea unui mit al lui Urmuz, în cercurile, restrînse de altfel, ale partizanilor „antiliteraturii", este astfel un proces pe deplin explicabil.

Urmuz rămîne, dincolo de exagerările oricărei idolatrii, un scriitor adevărat, şi opera lui, cantitativ foarte redusă, se relevă de o surprinzătoare soliditate estetică. Istoric vorbind, ea este importantă şi prin influenţa pe care a exercitat-o. Tehnica literară a comicului absurd, a umorului negru, exploatarea în sensul grotescului a automatismelor limbii, pe care le constatăm doar sporadic repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentate înainte de Urmuz, şi-au aflat în opera sa o ilustrare originală (chiar dacă o raportăm la un context european) şi stimulatoare. E cert că atenţia pe care i-a acordat-o Arghezi n-a fost un simplu capriciu al marelui poet, care a folosit el însuşi, în spirit foarte personal de altfel, comicul absurd şi umorul negru într-o direcţie inaugurată de Urmuz (*Tabletele din ţara de Kuty*, spre a da un singur exemplu, sînt elocvente pentru o astfel de tendinţă care circumscrie o latură însemnată a scrisului arghezian). Lăsînd la o parte pastişele unora dintre suprarealişti (un Moldov, de pildă, rămîne un simplu epigon al autorului lui *Ismail şi Turnavitu)*, să consemnăm — oricît de paradoxal ar părea — ecoul lui Urmuz în literatura franceză, prin Eugène Ionesco, în dramaturgia căruia sugestiile urmuziene, împletite fără îndoială cu altele derivînd din Jarry sau din experienţele reprezentanţilor avangardei occidentale, se pot constata cu uşurinţă. (Nu va fi poate lipsit de interes să amintim că recent, în revista *Les lettres nouvelles*, condusă de Maurice Nadeau, Eugène Ionesco i-a închinat lui Urmuz o pagină pătrunzătoare, de sinceră vibraţie intelectuală.)

Bucurîndu-se de aprecierea — cîteodată superlativă — a unor artişti, Urmuz a fost receptat cu întîrziere şi cu anume rezerve academice de către critica literară. Eugen Lovinescu îl ignoră în *Istoria literaturii române* (1900—1937), la fel ca majoritatea criticilor profesionişti ai vremii. Printre cei dintîi care înregistrează contribuţia lui (văzîndu-l însă doar ca pe un autor de „bufonerii" spirituale) se numără G. Călinescu. În *Principii de estetică* (1939) lui Urmuz îi sînt acordate cîteva pagini în care se fac fine disocieri cu privire la tehnica sa literară, judecată în contextul general al mişcărilor de avangardă. G. Călinescu surprinde latura parodică a scrierilor lui Urmuz („În fond, avem de-a face cu o parodie a prozei comune"), analizează rolul pe care-l joacă în ele exploatarea expresiilor ambigue („El face deci nişte calambururi de esenţă sofistică, dînd unui cuvînt două conţinuturi deosebite"), în sfîrşit, observă în relatarea absurdă urmuziană „remarcabila demnitate stilistică, liniştea de mare prozator clasic din care, prin contrast, fireşte iese şi comicul". Concluzia este însă destul de severă : „Urmuz are jovialitate, aşa cum avea

Scanned with OKEN Scanner

Alfred Jarry în Franţa. Totuşi aceste compuneri nu pot depăşi limitele unor farse. A nu lăsa să intre nici o organizaţiune înseamnă să stai cu mintea trează, fiindcă subconştientul nostru structurează de la sine. Urmuz cade singur într-o convenţie, de altfel voită, de a se menţine în absurd, şi unde e convenţie nu e loc pentru creaţiune." Atitudinea rămîne în linii mari aceeaşi şi în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), unde se subliniază însă că: „Suprarealismul român este, prin Urmuz, anterior celui francez şi independent" şi se atrage atenţia asupra influenţei exercitate de scrierile urmuziene: „De bună seamă, acestea nu sînt decît glume inteligente, şi nimeni nu pretinde a le vîrî în marea literatură. Ele au avut însă o neaşteptată înrîurire şi au slujit la lărgirea conştiinţei estetice." Însemnătatea, fie şi numai istorică, a lui Urmuz în literatura română a secolului s-a impus şi altora. Astfel, Vladimir Streinu îl introduce în sumarul antologiei sale *Literatura română contemporană* (1943), iar Tudor Vianu îi discută prozele într-un articol despre *Locuri comune, sinonime şi echivocuri,* inclus în volumul *Figuri şi forme literare* (1946), deşi e surprinzător că nu-l analizase în *Arta prozatorilor români* (1941); cu atît mai surprinzător cu cît, după ce stabileşte o înrudire între nonsensurile prin echivoc ale lui Lewis Carroll şi ale lui Urmuz, după ce urmăreşte felul cum se realizează la acesta din urmă satira automatismelor vorbirii, el conchide că textele „bizarului şi nefericitului Urmuz" constituie „un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii".

Ce constatăm deci? Pe de o parte, preţuirea acordată lui Urmuz de către scriitori (Arghezi, Vinea, mai de curînd Eugène Ionesco), preţuire care în grupurile tinerilor reprezentanţi ai avangardei literare din deceniul al treilea şi al patrulea se convertea în admiraţie şi în fervoare (Ilarie Voronca, Geo Bogza, Stephane Roll, Saşa Pană etc.); pe de altă parte, rezerva criticii profesioniste, care a sfîrşit prin a accepta să ia în discuţie „bizareriile" sau „bufoneriile" lui, dar aproape totdeauna sub singura specie a acelui interes stilistic şi lingvistic, pe care-l stîrnesc în genere parodiile.

Scanned with OKEN Scanner

Este foarte adevărat că scrierile urmuziene se impun atenţiei în primul rînd prin factura lor stilistică izbitoare, prin surpriza şi chiar prin deruta lingvistică pe care-o provoacă, prin numeroasele efecte de comic verbal absurd, bătătoare la ochi. Cum, tehnic vorbind, comicul absurd se realizează printr-o reducţie, e firească încercarea de a reconstitui obiectul lui iniţial, care se vădeşte a fi, în cazul de faţă, limba în latura ei osificată, cu clişeele ei moarte, care exprimă locurile comune şi „ideile primite", aceste cadavre intelectuale. În spatele unei asemenea tehnici există însă o conştiinţă care o foloseşte şi ale cărei scopuri şi intenţii, stări şi preocupări, ascunse de cele mai multe ori, trebuie să ne intereseze într-o măsură cel puţin la fel de mare ca şi tehnica propriu-zisă, oricît de fină sau de originală ar fi ea. Dintr-o astfel de perspectivă, puţinele scrieri ale lui Urmuz sînt şi nişte farse, cum au fost calificate, dar şi mai mult decît nişte farse. Ele anunţă şi chiar realizează parţial acea „tragedie a limbajului", de care vorbea Eugène Ionesco în legătură cu piesa sa de debut, *Cîntăreaţa cheală* (1955). Persiflînd automatismele limbii, extrăgînd din ele ceea ce e grotesc, absurd, potenţîndu-le conţinutul latent, Urmuz ajunge, pe o cale proprie, la *problema incomunicabilităţii.* Autorul lui *Ismail şi Turnavitu* reprezintă — în ceea ce mă priveşte, lucrul mi se pare neîndoielnic — una dintre formele adînci ale alarmantei crize spirituale care se desfăşoară în lumea modernă.

În Occident s-a discutat mult, mai ales după război, despre alienare. Fie că a voit-o, fie că nu, Urmuz este, cronologic vorbind, unul dintre cei dintîi scriitori care ne pun în faţa fenomenului *alienării prin limbaj,* văzut ca o fatalitate, ca o fatalitate care ni se înfăţişează în coordonatele comicului, ale bufonului chiar, dar străbătute de un fior existenţial. Sensibilitatea modernă, iritată de orice convenţie, cultivă uneori ca pe un antidot dialectic *supraconvenţia ironică.* Tragicul, apocalipticul nu vor mai fi tratate în stilul tradiţional, ci parodiind tocmai acest stil, dar cu o conştiinţă dureroasă în străfunduri, cu o luciditate amară a impasului absolut. Urmărind, de la o anumită altitudine, direcţiile de evoluţie ale literaturii occidentale în secolul nostru, nu putem să nu observăm uriaşa extensiune a comicului. Un exemplu oricui la îndemînă îl constituie aşa-

Scanned with OKEN Scanner

numitul teatru al absurdului, cu reprezentanți în Franța, Anglia, Germania, Italia, Statele Unite etc. (reamintesc numele cîtorva dintre autorii analizați de Martin Esslin în amplul său studiu *The Theatre of the Absurd*, apărut în 1962 : Beckett, Ionesco, Adamov, Jean Genet, Harold Pinter, Dino Buzzati, Max Frisch, Edward Albee etc.). O specie curentă în acest teatru al absurdului este farsa tragică : să notăm deci că tocmai formele extreme (cele mai convenționalizate) ale comicului sînt folosite pentru a sugera tragicul (funambulescul, burlescul, grotescul, clovneria, caricatura bufonă etc.). Această propensiune mi-o explic în parte prin gradul înalt de ambiguitate pe care îl poate atinge comicul. Lucrul s-a observat demult, și cîțiva dintre marii artiști clasici ai comicului (un Cervantes, un Swift, un Caragiale) au fost considerați adeseori, pînă la definitiva didacticizare a unei idei adevărate și profunde, sub specia tragicului implicit în scrisul lor. Proliferarea formelor comicului în literatura secolului se datorează însă și unei alte împrejurări : rîsul e totdeauna — cum a arătat Bergson — o reacție polemică împotriva invaziei mecanicului în sfera vieții, un refuz al automaticului, al convenției etc. Era firesc, deci, ca mijloacele comicului să fie larg utilizate, deliberat sau spontan, în cadrul mișcărilor de avangardă (care au o atît de mare pondere în literatura secolului al XX-lea), știut fiind că toate aceste mișcări au mai ales un program negativ, ajungînd uneori (e cazul dadaismului) la un nihilism absolut. Protestul împotriva conformismului burghez și al tuturor inerțiilor intelectuale care decurg din el prilejuiește astfel o imensă explozie a comicului. În celebrul său eseu *Le rire*, formulînd cu atîta acuitate legile comicului, Bergson nu acordă totuși atenție unui paradox care își găsește o perfectă ilustrare în literatura veacului nostru : comicul este un refuz mecanicizat și convenționalizat al mecanicului și convenționalului ; cu cît refuzul e mai radical, cu atît gradul lui de convenționalitate crește (așa-numitele forme simple, pure, spontane ale comicului — de pildă clovneria — sînt de fapt cele mai convenționale). Ajungem pe această cale iarăși la problema ambiguității comicului, dar la un alt aspect al ei. Rîsul demistifică, dar și mistifică, spulberă iluzii, dar și creează iluzii (iluzii de perspectivă), distruge convenții, dar și creează altele,

Scanned with OKEN Scanner

demitizează, dar și generează mituri, e adevărat, mituri absurde, dar care, dacă le acorzi o specială atenție, te pot obseda și înspăimînta. Între universul comicului și acela al teratologicului e o primejdioasă vecinătate : cînd vrei să rîzi de cineva îi descoperi sau chiar îi atribui o deformație, un defect, proiectezi asupra lui o anume lumină care-l îndepărtează, mai mult sau mai puțin, de condiția umană. Nu susțin că rîzi de monstruos, dar la capătul rîsului se pot prefigura monștri. Ca și lumea visului (cu care a fost de mult asemănată), lumea comicului poate exprima o imensă varietate de stări sufletești ; există un rîs destins, dar și unul crispat, un rîs senin, dar și unul halucinat, un rîs eliberator, dar și unul care-ți sporește sentimentul de compresiune interioară. Rîsul lui Urmuz se înscrie în cea de-a doua categorie.

Alienarea prin limbaj este una din sursele creației comice urmuziene care ilustrează, particularizîndu-le original, o bună parte dintre observațiile generale de mai sus. Ideea folosirii în sens satiric a clișeelor lingvistice, forme vide de orice conținut viu de gîndire, simple simulacre ale comunicării, este mai veche. Inițiatorul acestei importante direcții, pe care literatura absurdului o va lărgi și adînci, mi se pare a fi Gustave Flaubert, cel care a vrut să studieze în chip sistematic stupiditatea burgheză și să-i scrie eposul comic în *Bouvard și Pécuchet*. Ca să poată analiza mai profund fenomenul prostiei, Flaubert a alcătuit, pentru uzul propriu, un astăzi faimos *Dictionnaire des idées reçues,* în care a inclus aproape 1 000 de articole. „Ideile primite“ sînt de fapt ideile banale, locurile comune pe care, sub forma clișeelor, a asociațiilor stereotipe, le formulează omul care nu gîndește, care nu e capabil (momentan sau structural) de procesul intelectual. „Banul — rădăcina oricărui rău“ ; „Diderot — totdeauna urmat de d'Alembert“ ; „Abélard — se va face totdeauna o discretă aluzie la mutilația ce a fost operată asupra lui...“ — iată cîteva exemple luate la întîmplare din *Dicționarul* lui Flaubert. Acumularea unor astfel de clișee poate fi de un efect comic dintre cele mai puternice. La Flaubert, la Caragiale, — și el un mare precursor pe această linie — automatismele de vorbire au o valoare satirică în raport cu anumite personaje, caracterizate în genere cu mijloacele complexe pe care le-a

Scanned with OKEN Scanner

elaborat realismul secolului trecut. La scriitorii mai noi, clişeele sînt utilizate, metaforic vorbind, în cascadă, fără legătură unul cu altul, sugerînd absurdul. Vidul de gîndire este total şi banalitatea intră în delir, într-un delir a cărui formă poate fi riguroasă, solemnă, oficioasă chiar, cum se întîmplă la Urmuz. Iată de pildă începutul „romanului în patru părţi" *Pîlnia şi Stamate :*

„Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu giamlîc şi sonerie.

În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfăşurată în ciarciafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinînd în mînă o sintaxă şi... 20 de bani baoşiş... Restul nu prezintă nici o importanţă. Trebuieşte însă reţinut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunerec, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea din afară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum şi prin care se pot vedea, în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast şi conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, căptuşesc colonadele sălii, iar imensii ei pereţi sînt, conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare."

Sau textul mai puţin cunoscut, *După furtună :*

„Ploaia încetase şi ultimele rămăşiţe de nouri se împrăştiaseră cu totul... Cu vestimentele ude şi părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopţii, căutînd un lăcaş de adăpost.

Ajunse, fără să ştie, lîngă cripta învechită şi roasă de vremuri a mînăstirii, de care apropiindu-se mai cu atenţie o mirosi şi o linse de vreo 56 ori în şir, fără să obţină nici un rezultat.

Scanned with OKEN Scanner

Contrariat, își scoase atunci spada și năvăli în curtea mănăstirii... Fu însă repede înduioșat de privirea blîndă a unei găini ce îi ieșise întru întîmpinare și care, cu un gest timid, dar plin de caritate creștină, îl pofti să aștepte cîteva momente în cancelarie... Calmat puțin cîte puțin, apoi emoționat pînă la lacrimi și cuprins de fiorii pocăinței, renunță el pentru totdeauna la orice planuri de răzbunare și după ce sărută găina pe frunte și o puse la păstrare în loc sigur, se apucă de mătură toate chiliile și le frecă scîndurile cu moloz.

După aceea își numără golloganii și se sui într-un copac spre a aștepta sosirea dimineții. Ce splendoare! Ce măreție! exclama el în extaz în fața naturii, tușind uneori semnificativ și sărind din cracă în cracă, în vreme ce, pe ascuns, avea grije să dea regulat drumul în văzduh unor muște cărora le introducea sub coadă lungi fîșii de hîrtie velină...

Fericirea nu-i fu însă de lungă durată... Trei drumeți, care la început i se dădură drept prieteni și care în cele din urmă pretextară sosirea lor acolo ca fiind trimiși din partea Fiscului, se apucară să-i facă tot felul de mizerii, începînd prin a-i contesta mai întîi însuși dreptul de a sta urcat în copac...

Pentru a se arăta însă bine crescuți și a nu uza direct de rigorile ce legea le punea lor la îndemînă, încercară atunci prin tot felul de mijloace piezișe să îl silească a părăsi copacul... mai întîi prin promisiunea de a-i face regulat spălături stomacale, oferindu-i în cele din urmă saci cu chirie, aforisme și rumegătură de lemn.

El rămase însă indiferent și rece la toate aceste ademeniri, mulțumindu-se să scoată pur și simplu actul său de paupertate, pe care întîmplarea făcuse să îl aibă în acea zi la sine și care, printre alte scutiri și avantagii, îi conferea dreptul de a sta pe vine deasupra crengii unui copac, în mod absolut gratuit și oricît timp ar fi voit...

Totuși, pentru a arăta că nu le poartă ranchiună și ca să le dea în același timp o lecție fină, de tact și urbanitate, se dete jos, își scoase spada și intră de bună voie în lacul mocirlos și infect din vecinătate, unde înotă iepurește timp de aproape o oră; după care comisiunea fiscală umilită și rușinată o rupse pe loc la fugă, răspîndind pretutindeni,

Scanned with OKEN Scanner

prin sate și orașe, prin munți și prin cîmpii, un miros pestilențial fiscal.

El însuși, îndurerat și decepționat de pe urma atîtor încercări rele prin care trecuse, își numără gologanii și se sui din nou în copac, de unde de astădată se găinățâ asupra întregului teren, zîmbind cu perversitate.

După aceea, regretînd sincer ceea ce făcuse, dar totuși cu mult profitat moralmente, se dete jos, se scutură cu un centimetru și intonînd cîntecul libertății vîrî găina sub gheroc și dispăru cu ea în întuneric.

Se crede că ar fi apucat drumul spre orașul său natal, unde, sătul de burlăcie, s-ar fi hotărît ca împreună cu dînsa să întemeieze un cămin și să devină folositor semenilor săi învățîndu-i arta moșitului."

Obiectul inițial al parodiei îl constituie aici, în chip evident, un anume gen de romane senzaționale și tenebroase. Debutul e oarecum neutru, de o banalitate calmă, dar, tonul rămînînd același, intrăm repede în absurd, în nemotivat și în oniric. Clișeele sînt puse mereu într-un context aberant, în care își dezvăluie propria lor esență aberantă. „Cripta învechită și roasă de vremuri", „Fără să obțină nici un rezultat", „Contrariat, își scoate atunci spada", „gest timid, dar plin de caritate creștină", „emoționat pînă la lacrimi", „o puse la păstrare în loc sigur" etc. sînt fragmente de fraze pe care le poți întîlni într-o relatare epică de felul celor menționate. Efectul comic e obținut de Urmuz, în chip aparent simplu, prin folosirea unor asemenea forme de limbaj într-un sens paralogic. Cineva miroase și linge o criptă, se lasă înduioșat de privirea unei găini etc. (Se observă că întreg paragraful al III-lea își derivă factura umoristică dintr-o substituție.) Personajul anonim al acestei proze bizare e antrenat ineluctabil în lumea metamorfozelor, oscilînd între uman și zoologic : așteaptă sosirea dimineții într-un copac, *sărind din cracă în cracă ;* somat de pretinse autorități fiscale, produce un act de pupertate, intrînd apoi într-un loc mocirlos, unde înoată *iepurește ;* se suie din nou în copac și, asemeni unei *păsări,* se găinățează „asupra întregului teren, zîmbind cu perversitate" ; în sfîrșit, se hotărăște să „întemeieze un cămin" împreună cu *găina,* vrînd „să devină folositor semenilor săi". Confuzia cu zoologicul e permanentă și o vom regăsi,

Scanned with OKEN Scanner

la scara mai largă a unei confuzii între regnuri, şi în alte scrieri urmuziene.

Tema lui Urmuz e aceea a alienării, a lunecării din uman în alte forme ale vieţii, animale sau vegetale, ori chiar în forme ale materiei inerte, anorganice. Începutul acestui proces de dezumanizare îl constituie „tragedia limbajului", a unui limbaj lipsit de funcţia esenţial umană a comunicării, dar căpătînd în schimb o hipertrofică funcţie magică, aceea de a transforma numitul în real, în obiectul însuşi care a fost numit.[1] O astfel de magie arbitrară ia la Urmuz aspectele comicului halucinant şi ea poate fi pusă în legătură cu acea reificare (transformare în *res*, în lucru) a omului. Astfel, Ismail (din *Ismail şi Turnavitu)* „este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creştea şi în Grădina botanică, iar mai tîrziu, graţie progresului ştiinţei moderne. s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză. [...] Cea mai mare parte din an, Ismail nu se ştie unde locuieşte. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrîn simpatic, cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele." Celălalt personaj, Turnavitu, „nu a fost multă vreme decît un simplu ventilator pe la diferite cafenele greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni. Nemaiputînd să suporte mirosul ce era silit să aspire acolo, Turnavitu făcu mai multă vreme politică şi reuşi astfel să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri

---

[1] Ideea unei corespondenţe necesare între nume — de persoane — şi realitatea fizică o formulează Urmuz într-o notă explicativă la *Algazy & Grummer:* „Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi putut şi cum ar fi trebuit să fie un Algazy sau un Grummer *in abstracto,* dacă dînşii nu ar fi fost creaţi de o întîmplare, o soartă care mai de loc nu ţine seama dacă obiectele creaţiunilor ei corespund în forma şi mişcarea lor cu numele ce li s-a hărăzit.

Cerem scuze d-lor Algazy & Grummer pentru observările ce ne permiserăm mai sus ; o facem însă şi din dorinţa de a-i servi, deşteptîndu-i din vreme asupra măsurilor mai nimerite de îndreptare în această privinţă.

Se pare că remediul nu ar putea fi decît unul şi singur : sau să-şi găsească fiecare alt nume, în adevăr adecuat realităţii lor personale, sau să se modifice ei înşişi, cît mai e timpul, ca formă şi ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze."

Scanned with OKEN Scanner

Radu-vodă." Algazy (în *Algazy & Grummer)* „este un bătrîn simpatic, ştirb, zîmbitor şi cu barba rară şi mătăsoasă, frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sîrmă ghimpată..."

Figurile groteşti ale lui Urmuz sînt construite prin suprapuneri arbitrare de calităţi ale unor obiecte peste calităţi umane, şi, plastic vorbind, ni le-am putea imagina ca pe nişte tablouri realizate în tehnica „pop art"-ului contemporan, care încearcă să prezinte, nu fără un substrat ironic, o agresiune a obiectelor, o invazie haotică a lor în domenii ce le fuseseră înainte interzise. Fără îndoială, *comparaison n'est pas raison;* să notăm însă că posibilitatea unei atari asocieri ne descoperă în Urmuz, în afară de simţul acut al materiei verbale, o remarcabilă imaginaţie plastică în direcţia unui teratologic modern.

La o lectură grăbită, scrierile urmuziene pot părea nişte exerciţii lucide de stil absurd, lipsite de o organizare mai profundă, asemănătoare pînă la identitate unele cu altele. Ele nu s-ar propune deci înţelegerii noastre intuitive ca nişte adevărate structuri artistice, ci ar avea drept finalitate simplul divertisment. Cititorul atent şi lipsit de prejudecăţi va remarca însă că lucrurile nu stau aşa. Chiar obiectul imediat al parodiei se schimbă de la o producţie la alta. *Pîlnia şi Stamate,* pornind de la o intenţie satirică la adresa unei anume literaturi erotice, atacă în fond — şi cu intuiţii remarcabile — problema erotismului obsesional. *Ismail şi Turnavitu, Cotadi şi Dragomir, Algazy & Grummer* — dincolo de obiectivele lor satirice aparente — utilizează schema clasică a cuplului (cu atîtea exemple celebre, dintre care amintim pe Bouvard şi Pécuchet ai lui Flaubert şi, trataţi într-o formulă apropiată de a lui Urmuz, pe Vladimir şi Estragon, dar mai ales pe Lucky şi Pozzo din celebra piesă a lui Beckett *En attendant Godot),* schemă prin care, recurgînd la procedeele grotescului şi absurdului, Urmuz pune problema comunicării şi a relaţiilor umane (care s-ar reduce, sub masca raporturilor de prietenie, la diferite forme de supunere şi agresiune), simbolizate prin devorarea reciprocă a celor doi eroi din *Algazy & Grummer.* O profundă neîncredere în valorile tradiţionale se mărturiseşte peste tot. Semnificativă e — pentru definirea poziţiei estetice a lui Urmuz — *conştiinţa*

Scanned with OKEN Scanner

unei crize a însuşi conceptului de literatură. Simultan cu diferitele revolte de tip avangardist împotriva „literaturii“ (în înţelesul ei convenţional şi conformist, de reflectare placidă a realului), Urmuz îşi formulează, independent, protestul său. Ceea ce se numeşte „literatură“ nu e în fond decît un produs comercial comestibil, de unde — exploatîndu-se echivocul expresiei „hrană spirituală“ — marea metaforă digestivă care se desfăşoară în finalul, deja pomenit, al lui *Algazy & Grummer :*

„Într-una din zile, Grummer, fără a anunţa pe Algazy, luă roaba şi porni singur în căutare de cîrpe şi arşice, dar la înapoiere, găsind din întîmplare şi cîteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav şi sub plapomă le mîncă singur pe furiş... Algazy, simţind, intră după el acolo cu intenţia sinceră de a-i face numai o uşoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat şi digerat.

Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensaţie, mîncă toată băşica lui Grummer, în timp ce acesta dormea...

Desperat, a doua zi, Grummer — rămas fără băşică, singur pe lume — luă pe bătrîn de cioc şi după apusul soarelui îl urcă cu furie pe vîrful unui munte înalt... O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ţinu toată noaptea, pînă cînd, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghiţită.

El o vomită în mîinile lui Algazy... Dar bătrînul, în pîntecul căruia fermenţii băşicei înghiţite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puţin şi învechit...

Înfometaţi şi nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amîndoi aveau atîta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite şi, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa şi cunoaşte mai bine, începură să se muşte cu furie mereu crescîndă, pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os... Algazy termină mai întîi...“

Revenind la motivele comice urmuziene, să consemnăm şi prezenţa unor reflexe ale experienţei sale biografice, care atribuie parcă unora dintre scrieri un secret sens, uneori vindicativ, alteori patetic sau autoironic. Este evident, de

Scanned with OKEN Scanner

pildă, că în *După furtună* se practică, între altele, o profundă incizie satirică asupra ideii de *justiție*, așa cum o reprezenta statul burghez (se vorbește despre „contestarea unui drept", despre fiscalitate, despre „rigorile legii", despre „dreptul conferit" de un „act de paupertate" etc.). În *Gayk* atmosfera e războinică și aluziile la perioada de neutralitate a României în timpul primului război mondial sînt dintre cele mai străvezii. Gayk are „ascunse sub pernă o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeți și... o mitralieră", înoată în „direcțiunea nord-sud, de teamă de a nu ieși din neutralitate" și „se inspiră de la muze cu bocanci" etc. Absurditatea războaielor e sugerată prin specularea metaforică a unor echivocuri verbale: „Primul schimb de prizonieri îl făcură la casa Teatrului de operațiuni, obținînd pentru ei prețuri modeste. După aceea conveniră să încheie o pace rușinoasă. Gayk își luă angajamentul să renunțe pentru totdeauna de a mai ciuguli pe cineva, mărginindu-se de aci înainte numai la cîte o litră de grăunțe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic sub garanția și controlul Marilor Puteri; iar nepoata sa obținu în sfîrșit o fîșie lată de doi centimetri pînă la mare, însă fără dreptul de a se dispensa de pantaloni de baie." Textul pare a fi fost scris prin 1916, după care Urmuz avea să fie mobilizat și trimis pe front în Moldova. În *Fuchsiada*, cu subtitlul *Poem eroico-erotic și muzical în proză*, este exploatat echivocul terminologiei muzicale și se investighează totodată universul de simboluri și fantasme erotice ale unui ins cu totul abstras din real, trăind în pura lume a sunetelor. Ciudatul Fuchs — care, mutatis mutandis, ar putea fi comparat cu Monsieur Plume al lui Henri Michaux — este pînă la un punct o proiecție, autoironică și absurdă, a însuși autorului, dispus să-și cenzureze cu o stranie cruzime știuta patimă pentru muzică.

„Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, cînd a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs cînd a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavînd de loc ureche muzicală...

După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întîi trei ani ascuns în fundul unui pian,

Scanned with OKEN Scanner

fără să îl ştie nimeni, ieşi la suprafaţă şi în cîteva minute termină de studiat armonia şi contrapunctul şi absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor aşteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterîndu-se prin trecere de timp, degeneraseră : unul, în o pereche de mustăţi cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă — cari, împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică şi definitivă...

Mai tîrziu, la pubertate — zice-se — îi mai crescu lui Fuchs şi un fel de organe genitale care erau numai o tînără şi exuberantă frunză de viţă, căci era din firea lui afară din cale de ruşinos şi nu ar fi permis, în ruptul capului, decît cel mult o frunză sau o floare...

Această frunză îi mai serveşte şi ca hrană cotidiană — se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniştit în fundul umbrelei sale şi, după ce se încuie bine cu două chei muzicale, adoarme dus pe portative şi legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite pînă a doua zi, cînd — ruşinos cum este — nu iese din umbrelă pînă nu i-a crescut altă frunză în loc."

Dincolo de observaţiile făcute pînă acum şi care indică doar o organizare exterioară a scrierilor urmuziene în funcţie de nucleul lor tematic, aş spune că ele au totodată o structură internă, fără de care ar ieşi din cîmpul artei. E acelaşi lucru cu a afirma că Urmuz are, estetic vorbind, personalitate. O simplă farsă, oricît de inteligentă, nu interesează prin ea însăşi, ci doar ca un oarecare şi întîmplător agent extern care a provocat declanşarea resorturilor unei anumite situaţii comice. Urmuz (învăluit de misterul anonimatului) se implică însă mereu pe el însuşi în farsele sale, dîndu-le sensul unei mărturii, al unui act de expresie. Aşa stînd lucrurile, autorul lui *Ismail şi Turnavitu* îmi apare ca inventatorul unei originale mitologii comice şi groteşti, din care ne-au rămas însă doar cîteva fragmente. Comparîndu-l pe Urmuz cu reprezentanţii contemporani din Occident ai literaturii absurdului, putem surprinde felul propriu în care foloseşte unele dintre arhetipurile comicului paralogic : metamorfozele onirice (care iau la el direcţia destrămării omului în obiecte), magia verbală (traducînd la el sentimentul unei apăsări morale a administrativului ofi-

Scanned with OKEN Scanner

cial degradat în sens jurnalistic şi foiletonistic), impulsurile subconştiente destructive şi autodestructive (particulară lui Urmuz fiindu-i, după părerea mea, o anume secretă înclinaţie spre autocalomnie) etc.

Toate acestea fac din el un precursor de seamă. Dar nu — deşi avea multe premise — un scriitor cu adevărat mare. Îi lipseşte pentru aceasta, lui Urmuz, spaţiul, sau cel puţin sugestia unui amplu spaţiu literar. A scris prea puţin, şi nu poate fi vorba aici numai de-o întîmplare, ci şi de un păcat în ordine estetică, aşa cum sinuciderea este un păcat în ordinea vieţii. Putem spune deci că, o dată cu grefierul Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, şi-a luat viaţa, într-o noapte de toamnă a anului 1923, şi acela care ar fi putut să devină marele Urmuz, dar care, oricum, a rămas şi va rămîne enigmaticul, bizarul şi halucinatul Urmuz.

1966

POST SCRIPTUM : URMUZ ÎN ENGLEZEŞTE

Închis în enigma sa, bizar şi fascinant, cu numele lui care trezeşte asociaţii şi limpezi, şi ursuze în acelaşi timp, Urmuz este, la aproape o jumătate de secol de cînd şi-a curmat zilele, unul dintre cei mai vii scriitori români : interesul pentru opera lui neverosimil de redusă (30—40 de pagini dactilografiate !) este în plină creştere nu numai la noi (mă mulţumesc să amintesc recentele şi pătrunzătoarele comentarii ale lui Marin Sorescu din noua serie a *Luceafărului),* dar şi în străinătate. Acum cîţiva ani, mai exact în 1964, revista *Les lettres nouvelles* tipărea cîteva din prozele lui paralogice, în versiunea franceză a lui Eugène Ionesco. În 1967, prestigioasa revistă germană *Akzente* publica, alături de cîteva tălmăciri, un eseu mai întins al lui Ionesco despre singularul autor al lui *Algazy & Grummer.* În sfîrşit, am în faţă ultimul număr, consacrat lui Urmuz, al revistei *Adam,* care apare la Londra sub îngrijirea lui Miron Grindea (*ADAM,* International Review,

Scanned with OKEN Scanner

Edited by Miron Grindea, Nos. 322-23-24, XXXII, 1967). Este pentru întîia oară cînd întreaga operă a lui Urmuz apare într-o limbă străină de mare circulaţie (traducerea e datorată lui Miron şi Carolei Grindea), într-o revistă care, prin eforturile neobosite ale acelui entuziast care o editează de peste trei decenii, şi-a putut asigura cîndva colaborarea unora dintre cele mai ilustre personalităţi ale timpului nostru (T. S. Eliot, Picasso, Sartre, Aragon, Auden, Cocteau etc.).

Lectura lui Urmuz în englezeşte a constituit pentru mine — trebuie s-o mărturisesc — o experienţă dintre cele mai curioase. Opera lui o cunosc, în bună parte pe de rost, încă din anii adolescenţei (oricît de paradoxal ar părea, prin caracterul ei *memorabil* proza lui Urmuz — care e de fapt o „antiproză" — ţine de esenţa poeziei, există, cu alte cuvinte, numai în forma ei strictă, ineluctabilă ca un destin). Absurdul însuşi, pe care Urmuz l-a cultivat — dincolo de „intenţiile" ce i s-au atribuit — cu o luciditate dusă pînă la pragul halucinaţiei, îmi apare tot mai mult ca un *absurd poetic*, în sensul că-şi inventă propria sa rigoare, absolută. În acest context, nimic mai potrivit decît formula binecunoscută a lui Macedonski : „Logica poeziei este logica absurdului". Dintr-un astfel de punct de vedere, devin evidente imensele dificultăţi reale pe care le are de întîmpinat un traducător al lui Urmuz : căci, dacă există vreo definiţie adevărată a poeziei, ea este silită să pornească de la condiţia fundamentală a *spunerii poetice* : aceea de a fi intraductibilă (atît în alte limbi, cît şi în alte limbaje sau metalimbaje). Orice traducere poetică e condamnată să fie deci o trădare ; dar numai pînă la un punct, căci, atunci cînd e efectiv izbutită, ea este ceea ce aş numi o „trădare revelatoare" : adică, spre a fi mai clar, revelînd o posibilitate (ascunsă) a originalului, ea se răscumpără de păcatul de a întuneca alte posibilităţi (unele dintre ele, în textul de bază, mai evidente). Totul e ca acea posibilitate să fie intuită exact : altfel ni se va propune o versiune imposibilă, în care fatala trădare nu mai beneficiază de nici o scuză.

Principalul merit al traducerii lui Urmuz în limba engleză (trecînd peste cîteva mici inexactităţi sau contrasensuri constă în aceea că ne dezvăluie un Urmuz posibil :

Scanned with OKEN Scanner

un Urmuz pe care, chiar dacă-l puteam concepe, nu-l puteam disocia de alţii, cu o prezenţă cel puţin tot atît de puternică în originalul românesc. În traducerea discutată, autorul lui *Ismail şi Turnavitu* devine un scriitor mult mai kafkian şi mai oniric decît ne apare nouă în genere. Firește, afinităţile cu Kafka nu sînt un lucru nou în critica urmuziană : ele au fost puse în lumină pentru prima oară încă din 1937, de către I. Biberi, în ale sale *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, fiind redescoperite şi de alţi comentatori, pînă la Miron Grindea în editorialul său, în care se face o sugestivă apropiere între personajele lui Urmuz şi Odradek al lui Kafka. Şi despre onirismul lui Urmuz s-a discutat pe larg. Dar visele lui sînt totdeauna altceva — chiar dacă uneori ne putem înşela — decît visele transcrise de suprarealişti prin metoda automatismului. Urmuz, după cum s-a repetat adesea, este un cerebral, el nu practică decît aparent scrierea automatică, delirul lui fiind prin excelenţă unul supravegheat. Urmuz rămîne într-un fel prizonierul propriei sale lucidităţi de ironist, limbajul lui este aproape mereu ironic-alegoric sau, ca să utilizez un cuvînt împrumutat de la V. Jankélevitch *(L'Ironie)* „pseudegoric". Stilistic vorbind, scriitorul nostru foloseşte cu o rară virtuozitate măştile şi contramăştile verbale ale ironiei : Urmuz ştie ca nimeni altul să solemnizeze bufonul, să adopte, la momentul potrivit, întorsături obsecvios-ipocrite, cu subtile tăişuri sarcastice, să joace (dejucîndu-le) ritualurile vide ale conformismului. Dacă efectul final este oniric, nu trebuie să uităm că el este precedat de o serie de operaţiuni intelectuale foarte delicate şi complexe, cu numeroase ramificări în planul aluzivului, care n-au decît în mod indirect de-a face cu activitatea inconştientului, a acelui inconştient idolatrizat de suprarealişti.

În traducerea engleză, o bună parte din textura de aluzii satirice a prozei urmuziene se pierde şi, o dată cu ea, multe dintre elementele motivaţiei semantice a originalului. Aceste pierderi sînt însă compensate prin sublinierea pe două direcţii a unor implicaţii reale ale scrisului lui Urmuz. Pe de o parte, absurdul nu mai apare atît ca un produs, cît ca un *producător* al operei, ca un principiu interior, ca o demonie latentă care-şi impune dominaţia în chip irezistibil. Toate acestea sînt valabile şi pentru textul românesc, cu

Scanned with OKEN Scanner

deosebirea importantă, totuşi, că în versiunea engleză absurdul devine aproape exclusiv nucleul generator, latura elaborării lui minuţioase fiind întunecată. Alienarea prin limbaj — atît de proprie lui Urmuz — tinde să cedeze locul unei alienări translingvistice, de factură pur metafizică, aşa cum o întîlnim la Kafka. În cealaltă direcţie se observă, datorită cauzelor amintite, o „eliberare" a oniricului, astfel încît caracterizarea lui Urmuz ca „precursor al suprarealismului" devine mai exactă la o lectură în traducere a operei lui. Ambiguitatea : coşmar verbal — coşmar real (cu acele amestecuri stranii între regnuri), ambiguitate care e una dintre axele universului urmuzian, se rezolvă astfel (chiar dacă nu integral) în favoarea celui de-al doilea aspect. Dintre numeroasele efecte comice se păstrează mai ales cele compatibile cu mecanismele asociative ale visului (delir mecanic, metafore insolite, confuzii groteşti, paralogisme) ; în schimb cele ţinînd de sfera ironicului, fără a dispare complet, se estompează într-o anume măsură.

Lectura lui Urmuz în englezeşte a avut şi o altă urmare pentru mine : mi l-a descoperit pe Urmuz în româneşte, dintr-un nou unghi. Vorbeam ceva mai sus despre caracterul poetic al operei sale ; acest caracter, despre care aveam o conştiinţă destul de confuză, abia astăzi mi se impune, limpede şi pregnant, cu toate implicaţiile lui. Aş merge pînă acolo încît să afirm că Urmuz îmi apare ca *un mallarméan al absurdului*. La un examen foarte atent, puţinele scrieri urmuziene îşi revelă o poetică subjacentă, de o rigoare muzicală. Faptul că scriitorul îşi trecea prozele prin zeci şi zeci de variante succesive, cu modificări infinitezimale, poate fi luat ca un argument, deşi mai degrabă exterior. Dincolo de aceasta, luînd în considerare doar textele aşa cum le cunoaştem, nu ne putem da seama, la capătul a numeroase lecturi, de secreta, dar puternica lor coerenţă internă, de stringenţa lor inefabilă ? Şi n-avem dreptul să vedem în acest inefabil intenţia adîncă, esenţială, obiectivă a operei lui Urmuz ? Cred că nu mă înşel cînd identific în scrierile acestui mare precursor al antiliteraturii o mascată apologie a poeziei, înţeleasă în structura ei muzicală.

1969

Scanned with OKEN Scanner

EVOLUȚIA AVANGARDEI LITERARE ÎN ROMÂNIA

Eugen Lovinescu, teoreticianul „sincronismului", a acordat puțină importanță avangardei literare din România, nedîndu-și seama că prin intermediul ei literatura noastră nu numai că se sincroniza perfect cu cea din întreaga Europă, dar putea să-și revendice, într-un anume fel, un rol premergător. Adevărul e că, prin însăși esența ei, critica este totdeauna puțin în întîrziere, lucru verificat și în cazul amintit, care este al celui mai strălucit critic al epocii. Din perspectiva de care beneficiem acum, ne putem da seama că primele semne ale crizei valorilor (ea însăși doar unul dintre simptomele crizei generale a sistemului capitalist de la începutul secolului al XX-lea), în climatul căreia aveau să se succeadă diferitele mișcări de avangardă, apar, în literatura română, curînd după 1910. E vorba de semne izolate, desigur, greu de descifrat, de vreme ce chiar purtătorii lor nu aveau încă — nici pe departe — conștiința adevăratei lor semnificații. Fapt este că în atmosfera tulbure, plină de contradicții, de dinaintea primului război mondial se manifestă în viața noastră culturală, ca și în întreaga Europă de altfel, o efervescență polemică neobișnuită, care nu va rămîne fără consecințe în ceea ce privește dinamica evoluției literaturii în deceniile următoare: căci, cum se va arăta pe larg mai încolo, cel puțin o parte dintre noile

Scanned with OKEN Scanner

curente, mai durabile sau mai efemere, își vor defini programul lor în primul rînd prin opoziție, printr-o reacție polemică pe care o putem socoti, în faza ei culminantă, ca pe un adevărat terorism nihilist în ordinea estetică. În anii de dinaintea războiului sîntem încă departe de o asemenea situație : ea se prefigurează însă vag, la un orizont apăsat de cețuri. În poezie — care poate fi considerată, dintr-un anumit unghi, ca seismograful cel mai sensibil al întregii vieți literare — încep să se producă neașteptate zguduiri, ale căror ecouri, deși slabe, nu întîrzie să dea naștere unei stări de alarmă intelectuală. Simbolismul, anunțat în 1892 de Macedonski (în ceea ce mă privește consider articolul *Poezia viitorului* din *Literatorul* ca primul manifest explicit simbolist din România, și faptul că autorul lui n-a fost întru totul consecvent față de ideile exprimate acolo nu mi se pare în măsură să micșoreze semnificația acestui document), capătă din ce în ce mai multă forță, în ciuda opoziției orientărilor tradiționaliste, care continuau să se bucure de o audiență populară largă. Dar reprezentanții „poeziei noi", începînd cu irascibilul Macedonski și sfîrșind cu Ion Minulescu (mă gîndesc la manifestele acestuia din *Revista celorlalți* — 1908 — și din *Insula* — 1912), nu ostenesc să condamne, în termeni vehemenți, formele poetice învechite, golite de orice substanță, dar încă folosite pe scară largă, exaltînd în schimb, în formulări grandilocvente, *noutatea, modernitatea, singularitatea.* Într-o astfel de atmosferă se formează viitorii promotori ai avangardei, ale căror debuturi se înscriu adeseori sub zodia simbolismului tardiv. E cazul celor doi adolescenți care scot în 1912 efemera revistă *Simbolul :* S. Samyro (care va deveni peste cîțiva ani celebru sub pseudonimul de Tristan Tzara) și I. Iovanaki (Ion Vinea). La *Simbolul* colaborează, în afară de cei doi redactori juvenili și de Marcel Iancu (care se îngrijește de partea grafică, dar și, fiind fiul unei familii înstărite, de partea pecuniară), cei mai mulți dintre reprezentanții „poeziei noi" : Al. Macedonski, I.C. Săvescu (versuri postume), Adrian Maniu și Ion Minulescu, ale cărui *Romanțe pentru mai tîrziu* din 1908 sînt imitate cu diligență de către Tristan Tzara, în versuri nu lipsite de fluiditate muzicală și vădind, între altele, lectura proaspătă a

Scanned with OKEN Scanner

simboliştilor francezi şi belgieni, Laforgue, Samain şi Maeterlinck, îndeosebi. Desprinderea lui Vinea, Tzara şi Adrian Maniu de atmosfera şi de influenţa simbolistă se realizează însă repede, după cum o atestă versurile lor publicate, între 1914 şi 1915, în *Noua revistă română* şi în *Chemarea*, scoasă chiar de către Vinea. Începe să se vădească, în eforturile acestor poeţi foarte tineri, o încercare lucidă de reabilitare a banalului şi cotidianului, într-o expresie poetică eliberată nu numai de constrîngerile prozodiei tradiţionale (căreia versul liber simbolist îi dăduse lovitura de graţie), dar şi de acele ale logicii şi sintaxei uzuale. *Vacanţă în provincie* a lui Tristan Tzara (apărută în *Chemarea* din 4 oct. 1915) constituie un exemplu al acestei maniere, în care asocierile între termeni îndepărtaţi ai realului, construcţiile eliptice, aparenţele de incongruitate şi arbitrar ale întregului discurs poetic au fără îndoială o secretă semnificaţie polemică, traducînd o voinţă juvenilă de a sfida inerţiile gustului: „Pe cer păsările nemişcate / Ca urmele ce lasă muştele / Stau de vorbă servitori în pragul grajdului / Şi-au înflorit pe cărare rămăşiţele dobitoacelor. / Trece pe stradă Domnul în negru cu fetiţa / Bucuria cerşetorilor la înserare / Dar am acasă un Polichinelle cu clopoţei / Să-mi distreze întristarea cînd mă înşeli. / Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru / Amintirea cu miros de farmacie curată / Spune-mi, servitoare bătrînă ce era odată ca niciodată, / Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia cînd o să cînte cucul" etc. În *Vino cu mine la ţară* (poezie datată Gîrceni, 1915, dar tipărită abia în 1922, în *Contimporanul)* acelaşi Tzara scrie, într-un spirit de ostentaţie care se converteşte în declaraţii naiv scandaloase sau exhibiţioniste: „... Călare o să mergem zile întregi, / O să poposim în hanurile sure, / Acolo legi multe prietenii, / Te culci noaptea cu fata hangiului. // Sub nuci — pe unde trece vîntul greu ca o grădină de fîntîni / O să jucăm şah / Ca doi farmacişti bătrîni / Şi soră-mea o să citească gazetele în hamac... / Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală / Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele. / Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie, / O să facem baie lîngă roata morii / Să ne întindem la

Scanned with OKEN Scanner

soare fără sfială / Şi-or să ne fure hainele şi-o să ne latre cîinele." [1]

Tot spre 1915 se precizează trăsăturile subtil polemice ale lirismului lui Ion Vinea, care va juca mai tîrziu un rol de seamă în cadrul avangardei româneşti. În *Doleanţe* stăruie încă amintiri simboliste, dar maniera de tratare are o anume graţie ireverenţioasă, convertită într-o autoironie care e un semnal al despărţirii de lumea lînced convenţională a simbolismului tîrziu: „Gară luminată şi pustie, / trenurile pleacă pe vecie, / ieşi dintr-un sertar, melancolie, / cu panglici, cu bucle şi hîrtie, / că paiaţa-i fără de scufie". Versurile publicate în *Cronica* lui Arghezi şi Galaction în aceeaşi perioadă se disting printr-un prozaism voit al formei, dar şi printr-o excepţională densitate şi energie lirică, printr-o îndrăzneală imagistică ieşită cu totul din comun.

---

[1] Mi se pare interesant de subliniat că, deşi evoluţia este evidentă, nu se poate vorbi de o soluţie de continuitate între versurile juvenile în româneşte ale lui Tristan Tzara şi acele în franceză, ulterioare aşa-numitei „insurecţii de la Zürich". Pentru o asemenea idee pledează, pe de o parte, faptul că reviste de avangardă cum au fost *Contimporanul* sau *Unu* au tipărit versuri româneşti de Tzara, rămase în manuscris, văzînd în ele nu o contrazicere, ci o confirmare a propriului lor program; pe de altă parte, autorul însuşi a republicat unele dintre versurile româneşti în versiuni franceze, cum se întîmplă, de pildă, cu poezia *Înserează* (datată Mangalia, 1913) şi care figurează în volumul *De nos oiseaux* (Editions Kra, 1923) sub titlul *Soir* (în româneşte poezia a fost publicată de către I. Vinea, în *Contimporanul* din mai 1924). Dincolo însă de toate acestea, Tristan Tzara afirmă ideea continuităţii destinului său poetic într-o foarte semnificativă scrisoare adresată lui Saşa Pană, editorul versurilor sale româneşti. (*Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, Editura Unu, 1934.) Saşa Pană îi propusese drept titlu al culegerii în pregătire: *Poeme de dinainte de Dada*, ceea ce Tzara refuză în termenii următori: „...ceci laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique, si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance similimystique, pour ainsi dire: dada) qui, à proprement parler, n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand même, liées au plus haut degré à une nécessité latente" (Scrisoare către Saşa Pană din 16 sept. 1933, citată de Claude Sernet în studiul introductiv la recentul său volum de traduceri din poemele româneşti ale lui Tzara: Tristan Tzara: *Les Premiers Poèmes*, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, Paris, Editions Seghers, 1965).

Scanned with OKEN Scanner

Prietenul lui Ion Vinea și al lui Tzara, Adrian Maniu, vădise încă de la debutul său din 1912 *(Figuri de ceară)* tendințe iconoclaste, care se vor accentua în anii următori, cum o dovedesc drama lirică *Salomea* (1915) și unele poeme, între care *Balada spînzuratului, Vînătoarea mistică* etc., îndreptățind opinia critică a lui Vladimir Streinu *(Versificația modernă,* E.P.L., 1966) că în această perioadă poetul practică „militantismul antiliric și antiacademic". Ulterior însă Adrian Maniu va evolua independent de mișcările de avangardă și, fără să abandoneze formula sa lirică modernă, va încerca chiar să asimileze poetic motive și elemente de tradiționalism.

Nu poate fi încă vorba, în acești ani, de o avangardă propriu-zisă, dar situația din poezia tinerilor — aici doar schițată foarte sumar — o prevestește în chip cert. Cînd au plecat din țară, Tristan Tzara ca și Marcel Iancu erau pe deplin pregătiți pentru revolta intelectuală totală a mișcării dada, la a cărei geneză, după cum se știe, ei au contribuit în chip hotărîtor. E imposibil să explicăm altfel faptul că, la numai cîteva luni după stabilirea lui la Zürich, Tristan Tzara a putut deveni unul dintre elementele coagulante ale grupului de tineri intelectuali pe care războiul, cu ororile lui, îi făcuse să se refugieze, indignați de lumea în care trăiau, în pașnica Elveție : mă refer la Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Emmy Hennings, M. Oppenheim, Sophie Tauber etc. Autorul astăzi faimoasei *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (apărută în iulie 1916) părăsise România în toamna lui 1915 și în februarie 1916 era deja descoperitorul (în circumstanțele știute) al cuvîntului magic *dada,* pentru ca în iulie 1916 să organizeze primul spectacol dadaist tipic. De aici înainte, destinul literar al lui Tzara este cunoscut, merită însă să subliniem faptul că el a păstrat relații strînse cu prietenii din țară, mai ales cu Vinea, căruia în numărul antologic al revistei *Dada* (15 mai 1919, Zürich) i se anunța apariția pe curînd a unei cărți în limba franceză intitulată *La poupée dans le cercueil* (inutil să spun că această carte n-a apărut niciodată, dar, la acea dată, chiar și proiectul ei nu era lipsit de semnificație).

Este interesant de constatat, revenind la situația din literatura română, că după 1910 începe să circule și terme-

Scanned with OKEN Scanner

nul de *avangardă* cu înțeles literar, cum ne atrage-atenția Adrian Marino, care-l descoperă într-o scrisoare a lui Gala Galaction către G. Ibrăileanu, datînd din 1912 („...Voi face un mic volum de avangardă pe care îl editează Cocea").

Primele scrieri cu caracter efectiv avangardist din literatura română sînt fără îndoială prozele absurde ale enigmaticului Urmuz, care, în mare parte concepute și elaborate în deceniul de dinaintea primului război mondial și, apoi, în timpul desfășurării acestuia, nu s-au bucurat decît de o difuziune orală pînă în 1922 cînd Tudor Arghezi publică, în *Cugetul românesc, Pîlnia și Stamate* și *Ismail și Turnavitu*. Ce mă face să afirm, în termeni atît de categorici, că Urmuz trebuie considerat, încă înainte de declanșarea primului război mondial, un scriitor cu adevărat de avangardă, deci un mare precursor? Cine l-a citit cu atenție și cu înțelegere pe Urmuz își va da seama că în scrisul lui se dezvăluie conștiința unei crize profunde a însuși conceptului de literatură, conștiință la care autorul lui *Algazy & Grummer* a ajuns — niciodată nu vom ști cum, căci dispunem de extrem de sărace mărturii în legătură cu biografia lui umană și intelectuală — printre primii, nu numai din România, dar și din întreaga lume. Și poate că Urmuz a scris atît de puțin, paralizat tocmai de această conștiință, tragică în esența ei, în ciuda exprimării grotesc-absurde pe care-o primește, de pildă, în partea finală a lui *Algazy & Grummer*.

Puținele scrieri rămase de la Urmuz, și care au fost tîrziu strînse în volum (1930), prin grija unuia dintre cei mai devotați reprezentanți ai avangardei noastre, Sașa Pană, au devenit repede —e adevărat însă că doar în cercurile restrînse ale tinerilor intelectuali neconformiști — obiectul unui cult și principiul unui mit literar care trăiește și azi, în forme ce n-ar fi putut fi bănuite cu cîteva decenii în urmă. Urmuz este, fără îndoială, o personalitate de o excepțională originalitate, și aceasta explică rezistențele pe care le opune abordării critice. Este el un fel de Jarry român, cum s-a spus? Este el un suprarealist *avant la lettre*, cum iarăși s-a susținut? Răspunsul la amîndouă aceste întrebări poate fi: și da, și nu. Cultul lucid al grotescului îl apropie, într-adevăr, de Jarry; în schimb, interesul marcat pentru echivocurile onirice, pentru clișeele și

Scanned with OKEN Scanner

automatismele verbale şi pentru umorul negru sînt precise elemente suprarealiste. Dar cascadele delirante de automatisme din proza lui Urmuz nu sînt un efect al spontaneităţii dicteului automat suprarealist, ci rezultă dintr-o stranie sforţare cerebrală, la capătul căreia se poate vorbi de apariţia unei „halucinaţii lucide" (amintind, într-un anume fel, de Kafka). De fapt prozatorul are intuiţia alienării, şi în primul rînd a alienării prin limbaj, prin vidarea limbajului de orice conţinut viu de gîndire, prin incapacitatea lui comică, dar în esenţă tragică, de a îndeplini vreo funcţie în ordinea comunicării : pentru cei care-l cunosc pe Urmuz, e limpede că el este un precursor al primului Eugène Ionesco, cel din *Cîntăreaţa cheală* şi din *Lecţia,* cel care compunea, cum spunea chiar el, „o tragedie a limbajului". Dincolo însă de limbaj, personajele micilor „antiromane" ale lui Urmuz (care nu depăşesc nici unul cîteva pagini) trăiesc un straniu proces de confuzie cu obiectele, transpunere halucinant-concretă a procesului de reificare a omului în cadrul relaţiilor sociale moderne. O profundă neîncredere în valorile tradiţionale se mărturiseşte peste tot. Aşa stînd lucrurile, nu mi se pare curios că una dintre cele mai exacte şi dense caracterizări ale personalităţii lui Urmuz o face tocmai marele său continuator, Eugène Ionesco, care, după ce marchează contrastele şi asemănările dintre scriitorul român şi suprarealişti, Jarry sau Kafka, conchide : „În orice caz, Urmuz este unul dintre precursorii revoltei literare universale, unul dintre profeţii dislocării formelor sociale, de gîndire şi de limbaj, care, azi, sub ochii noştri, se dezagregă absurde ca eroii autorului nostru" [1].

Dacă primele semne ale orientărilor de avangardă se pot descoperi încă din perioada premergătoare primului război mondial, despre o mişcare propriu-zisă de avangardă literară nu se poate vorbi, în România, decît din perioada postbelică. Manifestările anterioare, mai mult sau mai puţin spontane, încep să-şi caute abia acum şi un anume suport teoretic. Prima şi una dintre cele mai importante reviste ale avangardei româneşti, *Contimporanul,* — sub

[1] Am citat din scurta prezentare pe care E. Ionesco o face lui Urmuz ca introducere la traducerile sale *(Ismail şi Turnavitu* şi *După furtună)* apărute în revista *Les lettres nouvelles* (janvier-fevrier 1965).

Scanned with OKEN Scanner

direcția prietenului din adolescență al lui Tristan Tzara, Ion Vinea — apare în iunie 1922, dată care coincide cu aceea a reîntoarcerii în țară a lui Marcel Iancu : acesta nu numai că s-a însărcinat cu prezentarea artistică a noii reviste, dar ar fi și contribuit la a-i imprima direcția unui „dadaism constructiv", cum susține Michel Sanouillet [1]. Se știe că Marcel Iancu se opusese încă din 1919 nihilismului absolut și dogmatic al lui Tristan Tzara, participînd la crearea unui grup dizident față de Dada *(Das Neue Leben)*. Curînd, se accentuează, mai ales în Germania și apoi în Rusia, tendința de constituire a unei noi mișcări, care, deși tot negativă în principiul și în esența ei, își caută o compensație într-un ideal constructiv : acesta va fi constructivismul, care la începutul celui de-al doilea deceniu al secolului cîștigă tot mai mult teren. În 1922 se ține, de altfel, la Berlin, un Congres constructivist, sub conducerea lui Theo Van Doesburg, la care participă E. Lissitsky, Max Buchartz Alfred Kemeny etc., dar și dadaiștii Tzara, Arp, Hans Richter etc., astfel încît pînă la urmă se realizează o confuzie totală între constructivism și dadaism (chiar cînd o respinge teoretic, negația absolută exercită o imensă fascinație asupra oricărei mișcări de avangardă, și de aceea trebuie să fim de acord că dadaismul este, ca să zic așa, *arhetipul*, „ideea platonică" a tuturor avangardismelor, indiferent de programul lor).

În România, avangarda artistică începe prin a fi, într-adevăr, predominant constructivistă, dar cu deschideri spre toate celelalte forme sau curente de avangardă din lume : specificitatea ei stă într-o voință de sinteză, care e și un semn de slăbiciune, dar și unul de forță. Poziția teoretică a *Contimporanului* (deși ea e implicată în orientarea literară propriu-zisă încă de la început) se precizează abia în 1924,

---

[1] E cazul să remarcăm la autorul atît de doctei teze despre *Dada à Paris*, J. J. Pauvert, 1965, o serie de supărătoare erori de informație în succinta prezentare a avangardei românești (Cf. *Préambule, Dada dans le monde)* ; astfel, revistele *75 H. P.* și *Punct*, care sînt într-adevăr constructiviste (dar nu în mod exclusiv), n-au apărut în 1921, cum afirmă Sanouillet, ci în 1924 (deci după *Contimporanul)* ; de asemenea, nu M. Iancu, ci Vinea a lansat *Contimporanul*, care a apărut nu în decembrie 1922, ci în iunie 1922. Ion Vinea și Jacques Costin n-au fost niciodată pictori, ci scriitori etc., etc.

Scanned with OKEN Scanner

într-un *Manifest activist către tinerime* (Contimporanul, III, nr. 46, mai 1924), nesemnat, dar scris de Ion Vinea. Textul debutează abrupt, printr-o violentă negaţie, într-un ton nu lipsit de similitudini cu al altor manifeste ale avangardei din Occident :

„Jos arta, căci s-a prostituat !

Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vîrstă ;

Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve ;

Literatura, un clistir răsuflat ;

Dramaturgia, un borcan de foetuşi fardaţi ;

Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare“ etc.

Partea constructivă a manifestului ne arată însă că sîntem departe de terorismul dadaist : romanul e condamnat la moarte, dar în favoarea „reportajului cotidian“ ; teatrul, dezbărîndu-se de „clişeele şterse ale vieţii burgheze“, trebuie să devină un „teatru de pură emotivitate“ ; artele plastice, eliberate de „naturalism“, trebuie să fie „expresie a formelor pure în raport cu ele însele“. Se proclamă necesitatea de a se „stîrpi individualismul“, făcîndu-se elogiul simplificării procedeelor „pînă la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria şi ţesăturile româneşti)“. Pe de altă parte, e elogiat „activismul industrial“, — pecete a vieţii moderne — care pătrunde în România „în ciuda partidelor buimăcite“ : „spiritul, ritmul şi stilul ce vor decurge“ din industrializarea ţării nu trebuie „copleşite de anacronisme“. Şi manifestul se încheie cu un cuvînt de ordine „teribil“ : „Să ne ucidem morţii !“ Lăsînd la o parte ostentaţia polemică tipic avangardistă a formulărilor, nu lipsite de o energie drastică, ce se desprinde din textul lui Ion Vinea ? În primul rînd, ceea ce numeam mai înainte specificul avangardei româneşti, şi anume o *voinţă de sinteză modernă* (regăsim în definirea programului revistei elemente futuriste, expresioniste, cubiste etc.). Constructivismul *Contimporanului,* nu lipsit de unele similitudini cu cel care îşi desfăşoară acţiunea în Europa anilor 20, mai radical la început, îşi precizează pe parcurs caracterul său deschis : această deschidere e atît de largă, însă, încît îl duce pînă aproape de pierderea identităţii sale

Scanned with OKEN Scanner

avangardiste, deşi, în termeni teoretici, crezul avangardist nu e niciodată pus sub vreun dubiu. Practic vorbind, însă, — dacă acceptăm că există o deosebire între ceea ce numim avangardă şi modernismul luat într-un sens mai cuprinzător — *Contimporanul* înclină mai degrabă spre cea de-a doua atitudine. Nu este, deci, surprinzător că o reacţie a avangardei împotriva *Contimporanului* s-a produs la un moment dat : mă refer la articolul redacţional al revistei *Unu* (nr. 29 din septembrie 1930) în care, sub titlul *Coliva lui Moş Vinea,* se face un rechizitoriu al activităţii revistei conduse de Vinea : „Şi mai avem de adăugat : chiar dacă n-ar fi dubioasa flagrantă atitudine a *Contimporanului,* mişcarea pe care ar voi s-o reprezinte, «constructivismul», şi în care s-a fixat de la apariţia lui, e cu totul străină de vederile actuale ale lui *Unu,* care-şi revendică o conduită cu totul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructivist, rezolvit în arhitectură, şi care clatină în havuzele visurilor apele unor viziuni desfăcute de orice probleme şi continuităţi situate dincolo de poem şi de semitrezie". Ne aflăm în momentul în care *Unu,* care debutase sub semnul dadaismului „constructiv" (între cei cărora manifestul le striga *Uraaa!* se aflau Theo Van Doesburg şi Vinea însuşi), se orientează spre suprarealism, dar despre aceasta vom discuta ceva mai tîrziu.

Oscilaţia între avangardism şi modernism a *Contimporanului* este depăşită de următoarele publicaţii constructiviste (dar cu puternice accente dadaiste), aşa cum rezultă din manifestele lor *(75 H.P.,* 1 octombrie 1924 şi *Punct,* 4 decembrie 1924). Colaboratorii *Punctului* vor renunţa însă, într-o măsură, la radicalismul lor iniţial, trecînd în bloc, în 1925, la *Contimporanul.* O formă aparte a constructivismului (în cadrul unui avangardism bine marcat) o va reprezenta *integralismul,* promovat de una dintre cele mai importante şi interesante publicaţii ale avangardei româneşti : *Integral.* Revista apare la 1 martie 1925 şi durează, tipărită cu intermitenţe, pînă în aprilie 1928. În definirea poziţiei ei regăsim, dar în formulări mai tranşante, principalele idei ale constructivismului : se cere adecvarea artei la stilul activist-industrial al epocii („Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză..." etc.), se condamnă individualis-

Scanned with OKEN Scanner

mul, preconizîndu-se trăirea artistului în social („Nu indivizi arhangheli plutind peste societate ; prinşi în angrenaj, trăim în, prin, pentru ea"...), în sfîrşit, se afirmă, explicit de data aceasta, voinţa de sinteză modernă a colaboratorilor revistei, care se intitulează „integralişti" : „Noi : sintetizăm voinţa vieţei dintotdeauna, de pretutindeni şi efortu-rile tuturor experienţelor moderne. Cufundaţi în colectivitate îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia şi le bănuieşte." Suprarealismul, de curînd născut, e discutat critic de către integralişti. Într-un articol din chiar primul număr, Ilarie Voronca, unul din redactorii şi principalii animatori ai revistei, declară că suprarealismul e neconform ritmului vremii, reprezentînd o involuţie faţă de dadaismul lui Tzara („...suprarealismul e în ultimă analiză feminin expresionist. Dadaismul era viril. Suprarealismul nu zdruncină" ; sau : „La glasul secolului integral suprarealismul însemna deci o absenţă. Azi ora înfăptuirilor e plină. Poezie, muzică, arhitectură, pictură, dans, toate merg înlănţuite integral spre o gară definitivă şi înaltă. Suprarealismul a ignorat glasul secolului strigînd : INTEGRALISM. După expresionism, futurism, cubism, suprarealismul era tardiv. Nu dezagregarea bolnavă romantică suprarealistă, ci ordinea sinteză, ordinea esenţă constructivă, clasică, integrală."). Revista, care publică alături de texte româneşti, texte franceze şi uneori germane (articole trimise de Herwarth Walden, directorul prestigiosului *Der Sturm*, Max Eichenberger etc.), nu-i ignoră totuşi pe suprarealişti, ba, mai mult chiar, unii dintre redactori tipăresc proze tipic suprarealiste (I. Călugăru, de pildă, e prezent în nr. 2 din aprilie 1925 cu o bucată, *Prinţ papal*, subintitulată edificator : „psihism automat"). În nr. 3 (mai 1925) un colaborator arată că suprarealismul are „afinităţi pentru arta mută" *(Suprarealismul şi cinematograful* de Barbu Florian) iar cîteva luni mai tîrziu (nr. 8, noiembrie-decembrie 1925), Mihai Cosma, în cadrul unei convorbiri cu Pirandello, indică şi suprarealismul printre sursele iniţiale ale integralismului, definit în termenii următori : „o sinteză ştiinţifică şi obiectivă a tuturor sforţărilor pînă în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.), totul pe fundamente constructiviste, şi ţinînd să răsfrîngă viaţa intensă şi grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele

Scanned with OKEN Scanner

mecanicismului, de inteligența rece a inginerului și de triumful sănătos al sportsmanului...". Totuși, idolii revistei rămîn dadaiștii, în primul rînd Tzara (care publică poeme franceze inedite și acordă interviuri), apoi Ribemont-Dessaignes etc. Sînt ținuți la mare preț, de asemenea, futuriștii (un număr întreg, cel din aprilie 1927, e dedicat futurismului). În fond, avem de-a face cu o revistă larg avangardistă, deschisă celor mai diverse tendințe, totuși fără a se duce lucrurile — cum s-a întîmplat cu *Contimporanul* — pînă la confuzia între avangardă și modernism. Semnificativ pentru orientarea revistei e mai ales numărul 13—14 (iunie-iulie 1927), care alături de poeme românești de Ilarie Voronca, Al. Philippide, St. Roll etc., publică un florilegiu de poezie franceză contemporană (B. Fondane, care trimisese de la Paris textele inedite ale poemelor, explică limpede criteriul : „Ni choix, ni préférences, mais tableau des forces vives d'un temps en train de bouleverser l'automatisme des traditions") : Tristan Tzara, Roger Vitrac, Max Jacob, Ribemont-Dessaignes, Pierre Reverdy, Paul Dermée, Delaunay, B. Fondane etc.

Cea de-a treia revistă importantă (care chiar sub titlul primului număr își definește sfera preocupărilor : „avangardă literară") este *Unu,* apărută în aprilie 1928 și deschizîndu-se cu un manifest zgomotos (redactat de Saşa Pană). Programul ce se deduce e foarte larg avangardist, lăsînd să se înțeleagă că, în acțiunea ei de „deparazitare" a literaturii, revista va prelua oricare dintre contribuțiile avangardei : futurism, dadaism, constructivism, suprarealism, toate la un loc răspunzînd idealurilor iconoclaste ale grupului constitutiv. Iată de ce sînt întîmpinați cu aceleași strigăte entuziaste : Marinetti, Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arghezi (chiar și Arghezi, deși nu trebuie văzut ceva curios în asta, căci marele poet a fost totdeauna înconjurat de simpatiile avangardei românești), Brâncuși, Theo Van Doesburg. Programul negativ — expus în termeni violenți, dar destul de vagi — ar fi următorul :

arde maculatura bibliotecilor
a. et. p. Chr. n.
1.234.567.890.000.000 000.000 Kg.
sau îngrașă șobolanii

Scanned with OKEN Scanner

scribi
aţibilduri
sterilitate
amenita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
Hú000050000000000

Revista e într-adevăr, la început, receptivă faţă de toate formulele şi mijloacele de scandal literar elaborate de avangarda internaţională ; alături de texte originale, diverse ca factură, dar pline, toate, de vehemenţe, ea publică informaţii la zi despre evenimentele din cadrul avangardei străine, traduceri (Aragon, Eluard, Breton etc.) şi întreţine relaţii fraterne cu publicaţii străine, între altele cu *Der Sturm* a lui Herwarth Walden, care scoate un număr special dedicat literaturii avangardiste române.[1] Orientarea spre suprarealism (dar fără o clară adeziune teoretică) pare a se accentua începînd din 1930 (un semnal îl constituie atacul împotriva lui Ion Vinea şi al constructivismului promovat de *Contimporanul).* Oricum, se face din ce în ce mai insistent elogiul oniricului, revine tema suprarealistă a împăcării între acţiune şi vis (un edificator articol despre *Reabilitarea visului* scrie Geo Bogza în nr. 34 din martie 1931). Starea de spirit care-i animă pe tinerii colaboratori e aceea a exasperării creatoare, cum o numeşte Geo Bogza *(Exasperarea creatoare,* în *Unu,* nr. 33, febr. 1931). „Exasperarea noastră — scrie autorul — e o exasperare pură" etc. Scriitorii grupaţi în jurul lui *Unu* trăiesc, cum spune acelaşi Geo Bogza, „o tragedie departe de orice veleităţi de a face literatură". Respingîndu-se „literatura" se recomandă reportajul, într-un manifest gălăgios *(Unu,* nr. 35, mai 1931), intitulat : *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj :* „Jos cu poeţii ! Jos zidurile ! Să vie cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de te-

[1] *Der Sturm,* XX, nr. 8, August-Septembrie 1930, în care se publică, în traducerea germană a lui Leopold Kosch, proză şi versuri de St. Roll, Saşa Pană, Moldov, I. Voronca, Geo Bogza, Urmuz *(Algazy & Grummer),* B. Fondane, Raul Iulian, Al. Dumitriu-Păuşeşti, A. Zaremba.

legrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet. SĂ VIE REPORTERUL."

Celelalte reviste de avangardă, mai puţin importante decît cele pe care le-am discutat pînă acum, dar nu lipsite de interes (*XX — literatură contemporană,* la Iaşi, 1928—1929 ; *Alge,* seria I, 1930, seria a II-a, 1933 ; *Liceu,* la Constanţa, 1932 ; *Meridian* la Craiova din 1934), confirmă observaţiile anterioare despre caracterul deschis al mişcării de avangardă din ţara noastră. Din punct de vedere cronologic se constată că efervescenţa protestatară a avangardei, aşa cum o mărturisesc revistele ei, îşi atinge faza cea mai înaltă cam între 1928—1929 şi 1934—1935 : coincidenţa cu marea criză economică mondială a capitalismului (1929—33) nu este de loc întîmplătoare. În fapt, radical opusă oricărei forme de conformism, avangarda implică o negaţie a sistemului politic burghez în totalitatea lui, ceea ce explică apropierea a numeroşi dintre reprezentanţii ei de mişcarea de stînga. Vom regăsi, astfel, în publicaţiile democratice dintre cele două războaie, în revistele iniţiate şi conduse de Partidul Comunist Român (pe atunci în ilegalitate) numele multor tineri formaţi în climatul de rebeliune intelectuală al avangardei : mă mulţumesc să amintesc aici pe Miron Radu Paraschivescu şi pe Geo Bogza.

Pe măsură ce ne apropiem de al doilea război mondial, avangarda literară se manifestă tot mai puţin prin intermediul micilor reviste — care avuseseră un rol însemnat în afirmarea ei —, pentru ca un ultim „val" suprarealist (Gherasim Luca, D. Trost, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu) [1] să nu mai aibă nevoie de publicaţii periodice aparte, producţiile teoretice şi literare ale reprezentanţilor lui apărînd direct în volume, e adevărat, însă, adeseori în tiraje confidenţiale. Elementul nou, faţă de suprarealismul mai liber de constrîngeri doctrinare de la *Unu,* îl constituie o tendinţă speculativ-teoretică, în coordonatele unei atitudini de strictă observanţă faţă de dogmatica bretoniană, aplicată însă mai liber în creaţia lite-

[1] Un studiu, din unghi negativ, asupra acestei ultime faze în activitatea avangardei literare de la noi a publicat Al. Piru : *Suprarealismul român în primii ani după 1944 (Caiete critice,* nr. 1, E.S.P.L.A., 1957).

Scanned with OKEN Scanner

rară propriu-zisă. Personalitatea centrală a grupului pare a fi fost Gherasim Luca, unul dintre juvenilii colaboratori ai efemerelor și scandaloaselor *Alge*, autorul teoriei „obiectului obiectiv oferit" (precurtat : 000) pe o linie ocultist-psihanalitică ținută la mare cinste de suprarealiști (1945). Înclinația filozofantă se vădește și în *Dialectique de la dialectique* (în colaborare cu D. Trost). Mult mai rezistentă decît confuzele construcții teoretice, care se înecă într-un verbalism pretențios, este proza lui Gherasim Luca din *Un lup văzut printr-o lupă*, explorare a domeniului umorului negru cu rezultate dintre cele mai originale în contextul literaturii absurdului. Se reține, de asemenea, din activitatea acestui grup suprarealist tardiv, poemele de o remarcabilă forță lirică ale lui Virgil Teodorescu și Gellu Naum ; în schimb, terorismul polemic din *Critica mizeriei* (scrisă de cei doi împreună cu Paul Păun) rămîne, în ciuda vehemențelor lui, pe linia obosită a unui „tradiționalism" al scandalului avangardist, care-și pierduse sensul în epoca postbelică.

Care a fost contribuția avangardei în literatura română ? Apărută ca reacție împotriva sistemelor de expresie depășite, împotriva structurilor stilistice tradiționale, — dar, de fapt, mai ales împotriva conținuturilor pe care le presupuneau aceste structuri — avangarda literară de la noi, cum s-a întîmplat și în alte părți, n-a izbutit prin propriile ei forțe interne să treacă de faza negației și să instaureze într-adevăr acele noi mijloace expresive în numele cărora lupta. Fără să joace, în ansamblul literaturii române, un rol de amploarea celui deținut de mișcările din alte țări, avangarda noastră literară nu este însă lipsită de unele merite istorice însemnate. Ea a contribuit în chip substanțial la lărgirea conștiinței literare, la diferențierea receptivității estetice : a pregătit terenul atît pentru apariția, cît și pentru înțelegerea unor noi forme artistice. Dar aceasta înseamna — în chip aparent paradoxal — o negare a ei înșăși sau o „negare a negației" (dar de loc în sensul pe care-l dădeau acestei formule ultimii suprarealiști români de după război). Căci, în momentul în care inerțiile gustului au fost înfrînte și apare o mare disponibilitate pentru experiențele literare cele mai diverse, între altele și ca rezultat al operei distructive a avangardei, aceasta nu mai are, în cele din urmă, ce să distrugă ! Negația ei nu mai

Scanned with OKEN Scanner

are un obiect real, ea se exercită în vid, pradă propriilor ei inerţii şi automatisme. Astfel încît — mă limitez la planul strict literar, ignorînd posibilele ei veleităţi metaliterare şi metafizice — avangarda devine victima propriului ei succes. Afirmaţia se verifică şi în evoluţia individuală a celor mai înzestraţi dintre reprezentanţii ei : adeziunile avangardiste coincid cu perioada lor de formaţie (şi orice proces formativ, dialectic vorbind, este şi un proces de criză interioară, de revoltă şi negaţie), creaţia lor propriu-zisă desfăşurîndu-se — cu sau fără ştiinţa lor — în afara limitelor stricte ale avangardei.

Astfel, cînd au apărut în volum, recent (1964), o bună parte din versurile risipite de Ion Vinea în diverse publicaţii, începînd din 1912, mulţi au rămas surprinşi de quasi-absenţa atitudinilor de ostentaţie avangardistă la promotorul constructivismului literar de la noi : s-a impus, în schimb, în liniile lui esenţiale, profilul unui poet grav, ascuns sub masca translucidă a unei discreţii elegiace — dusă uneori pînă la autoironie —, profilul unui poet solicitat de o problematică existenţială, mult mai apropiat, în substanţă, de marii lirici români contemporani ou el, Tudor Arghezi şi Lucian Blaga, decît şi-ar fi putut închipui oricine înainte de a-i cunoaşte ansamblul operei. Alţi doi reprezentanţi asidui ai avangardei, B. Fundoianu (B. Fondane) şi Ilarie Voronca, scriitori bilingvi, care au sfîrşit prin a se stabili în Franţa, rămîn, ca poeţi români, în ciuda structurii lor eliberate de constrîngerile vechilor poetici, nişte naturi — fiecare în felul ei — neoromantice, stăpînite de nostalgia abia disimulată a marilor prospeţimi naturale, astfel încît, fără să exagereze prea mult, G. Călinescu analizează contribuţia lor, în *Istoria literaturii române...* (1941), la capitolul despre... tradiţionalism. Plecat tot din avangardă, pe care a ilustrat-o prin lirismul „convulsiv“ („La beauté sera convulsive ou ne sera pas“ spunea André Breton) din *Jurnal de sex* şi *Poemul invectivă,* culegeri de versuri de o brutală ingenuitate erotică, dar, vai, destul de plate sub raport expresiv, Geo Bogza şi-a realizat marele talent poetic în cadrul reportajului, mai ales în *Ţări de piatră, de foc şi de pămînt* (1939) şi în *Cartea Oltului* (1946). Chiar şi cei mai fideli reprezentanţi ai avangardei se abat în practică de la negativismul (în fond,

Scanned with OKEN Scanner

utopic) sub semnul căruia s-au format. Lirismul e una dintre căile acestei „evaziuni" creatoare.

Impunînd numele singularului și atît de interesantului Urmuz (care rămîne, în fond, un precursor, căci era un avangardist care se ignora), nu atît avangarda propriu-zisă a fost totuși aceea care a valorificat într-adevăr creator resursele absurdului, ale mitologiilor grotești și secret halucinante urmuziene, cît personalități care și-au desfășurat activitatea în afara limitelor ei. E vorba, în primul rînd, de Tudor Arghezi (simpatizant al avangardei și respectat de ea) și, îmi place să cred, de Eugène Ionesco atunci cînd explorează teritoriul „tragediei limbajului". Format în climatul avangardei române, cu cîteva sporadice colaborări la publicații suprarealiste străine *(Le Surréalisme au Service de la Révolution, Feuillets inutiles),* M. Blecher iese și el din cadrele literaturii de strictă observanță avangardistă în remarcabilele *Întîmplări în irealitatea imediată* (1935), confesiune tragică, în care realul se topește în lumea fantastică a unei lucidități maladive.

Într-un fel sau altul, mulți scriitori dintre cele două războaie și pînă către sfîrșitul deceniului al patrulea al secolului au fost atrași de avangardă, ca de aventura intelectuală a negației și revoltei literare, fără să devină prin aceasta membri ai vreuneia dintre mișcările inițiate de ea. Există, la un moment dat, o tentație avangardistă la Ion Barbu, colaborator statornic al *Contimporanului* (ca în *Ritmuri pentru nunțile necesare,* de pildă), mai ales în faza de trecere de la parnasianismul primelor compuneri, repudiate mai tîrziu, spre ermetismul *Jocului secund.* Însuși ermetismul a putut trece — chiar pentru o privire pătrunzătoare ca aceea a lui G. Călinescu — drept o experiență extremistă de tip avangardist, devreme ce un capitol din *Istoria literaturii române...* se intitulează *Dadaiști, suprarealiști, ermetici,* contribuția lui Ion Barbu fiind analizată aici : totuși, ermetismul este greșit plasat într-un astfel de context. Între simpatizanții avangardei (deși fără ecouri distincte în opera lor) trebuie să-i considerăm pe Al. Philippide [1], care se deschide către ea din unghi expresionist,

[1] Al. Philippide a publicat în *Contemporanul* (nr. 43 din 28 oct. 1966) un remarcabil eseu despre avangardă.

Scanned with OKEN Scanner

pe Ion Minulescu, sprijinitor al zgomotoaselor înnoiri literare din perspectiva revoluționarismului boem al tinereții sale simboliste et-

Mai aproape de avangardă, dar fără să se confunde cu ea, sînt poeții tineri care debutează între 1940—1946, deci într-un moment de gravă criză socială și intelectuală. Nonconformismul radical, care se manifestă în versurile lui C. Tonegaru *(Plantații)* sau Geo Dumitrescu *(Libertatea de a trage cu pușca)*, vine dintr-o atitudine de protest spiritual, la expresia căruia mijloacele de subversiune literară ale avangardei interbelice au contribuit în chipul cel mai limpede.

Spre a face un paradox, dintre avangardiștii români, cel mai consecvent cu sine însuși îmi pare a fi fost Tașcu Gheorghiu, care, după scurta colaborare la *Liceu* (1932), concretizată în ciudata proză intitulată *Ughi,* s-a închis într-o tăcere impenetrabilă și definitivă. Tașcu Gheorghiu ne face să înțelegem că ființa însăși a avangardei nu stă într-o grandilocventă „dialectică a dialecticii", ci într-o dialectică a tăcerii, aceasta singură fiind capabilă să realizeze negația absolută.

Stabilirea acestor simple puncte de reper pentru o discuție asupra contribuției avangardei în literatura română confirmă încă o dată că, lărgind conștiința estetică, ea se autonega fără să-și dea seama și că, deschizînd un cîmp larg căutărilor creatoare, într-un climat curățat de prejudecăți filistine și de mistificări, ea se făcea imposibilă pe ea însăși. În fond, pe întregul ei parcurs istoric, avangarda a fost prizoniera unor ireductibile contradicții interioare : căci ea voia să distrugă literatura prin literatură. „O pușcă încărcată cu zgomot pur" — a spus odată F. Brunea-Fox despre dadaism : definiția se poate extinde la întreaga avangardă literară. Ieșită dintr-o disperare lucidă și mai ales dintr-o exasperare (pe care atît de elocvent o caracteriza Geo Bogza), dintr-o exasperare atît de completă încît se întoarce împotriva ei înșăși, avangarda poate fi considerată ca forma cea mai gravă pe care a luat-o, în epoca modernă, criza conștiinței literare și criza funcției expresive a limbajului. Mitul de origine romantică al expresiei s-a prăbușit ; dar necesitatea uman — prea umană a creației n-a putut fi înfrîntă și literatura a renăscut din propria-i cenușă,

Scanned with OKEN Scanner

cum pasărea Phoenix, dobîndind poate o conştiinţă mai clară decît oricînd, a *literarităţii* ei (să mi se ierte termenul rebarbativ) şi, prin aceasta, o nouă încredere în forţa şi în destinul ei estetic. O meditaţie asupra sensului avangardei ne poate duce la concluzia că reprezentanţii ei — stăpîniţi de un sentiment de revoltă universală, a cărui dramatică autenticitate nu trebuie pusă la îndoială — au căzut victimă unei erori în ordinea cunoaşterii estetice : pentru ei, convenţia se opune totdeauna autenticităţii, iar în limbaj, totul fiind convenţie, nimic nu este capabil de autenticitate, de unde tendinţa de a disloca limbajul. Dar semnificaţia nouă, *autentică* se poate realiza nu printr-o distrugere a convenţiei, ci printr-o perpetuă modificare a ei, printr-o dinamizare — şi nu printr-o dinamitare — a limbajului. Ignorînd aceasta, avangarda a căzut în convenţia (la fel de sterilă ca toate celelalte) a negării unilaterale a convenţiei, într-un conformism al nonconformismului.

1967

Scanned with OKEN Scanner

II

Scanned with OKEN Scanner

CLASIC — ROMANTIC — BAROC — MANIERIST

„CLASIC": ETIMOLOGIE ŞI ISTORIE

A da o definiţie completă şi cît de cît precisă a unor termeni cum sînt *clasic, clasicism, clasicitate* nu este de loc o operaţie simplă şi lipsită de riscuri. Ca şi alţi termeni fundamentali ai limbajului istoriei literare şi al esteticii (*baroc, romantism, realism, simbolism* etc.), *clasic* şi derivaţii lui pot intra într-o uimitoare varietate de contexte, dobîndind în funcţie de ele sensuri ce nu numai se îndepărtează foarte mult unul de celălalt, dar se şi contrazic uneori în chipul cel mai flagrant. În faţa unei atari situaţii nu-i de mirare că s-au făcut auzite glasuri care au cerut, pur şi simplu, eliminarea unor asemenea vocabule din limbajul studiilor literare, fie ele istorice, fie sistematice. Acest lucru este însă imposibil. Şi, pe deasupra, nici n-ar fi de dorit, căci la un examen mai atent şi mai lucid elasticitatea semantică a unor termeni — din categoria cărora fac parte şi cei discutaţi aici — nu-i o deficienţă, ci, dimpotrivă, şi în ciuda oricărei aparenţe de paradox, o calitate de seamă. Desigur, terminologia oricărei ştiinţe tinde către un grad cît mai înalt de convenţionalism, altfel spus, către un ideal de exactitate ; din acest punct de vedere, limbajul matematic, în care ambiguitatea (sau polisemia) sînt reduse la zero, deţine o superioritate incontestată. Oricine îşi poate da seama, însă, că o algebrizare a limbajului critic şi estetic l-ar îndepărta prea mult de însăşi natura

Scanned with OKEN Scanner

obiectului său, de inepuizabila polivalență semnificativă a fenomenului artistic. Într-o astfel de împrejurare, un anumit tip de suplețe terminologică, departe de a fi nocivă, devine chiar fertilă atunci cînd rigorile ei ascunse sînt bine cunoscute. Căci ambiguitatea, spre scandalul spiritelor plate, își are și ea rigorile ei.

O analiză a semnificațiilor posibile ale termenului de *clasic* este un bun prilej de a verifica, într-unul din cazurile cele mai caracteristice, valabilitatea celor afirmate mai sus. O analiză de felul celei pe care ne-o propunem începe, de obicei, printr-o coborîre către originile îndepărtate ale cuvîntului, care, chiar dacă și-a schimbat sensurile de-a lungul multor secole, își păstrează totdeauna ceva din înțelesul etimologic, fie și doar ca o palidă, dar esențială, amintire. *Clasic* derivă, cum se știe, din latinescul *classicus*, adjectiv format din substantivul *classis* (clasă, subîmpărțire ; aplicat social, cuvîntul desemna pe cetățenii romani aparținînd primei clase) ; *classicus* însemna deci : aparținînd primei clase, rangului celui mai înalt, cu posibilități de folosire și la figurat, cum o dovedesc unele expresii (*classicus testis* — martor vrednic de încredere). Prima aplicare literară a termenului o aflăm, în secolul al II-lea, la Aulus Gellius, autorul *Nopților atice*. Aulus Gellius utilizează *classicus* și în sensul obișnuit, consacrat de tradiție, atunci cînd, de pildă (VI, 13), discută ce înseamnă după Cato *classicus* și *infra classem :* „Se numeau *classici* nu toți cei care erau în cele cinci clase, ci numai oamenii din prima clasă, care erau înscriși la cens cu un venit de 125 000 de ași sau mai mult". Punctul de plecare al bogatei istorii mai noi a acestui cuvînt îl formează însă un alt fragment, în care Aulus Gellius reproduce o afirmație a lui Cornelius Fronto, personalitate cunoscută a epocii. Fronto, care făcuse studii de retorică, drept și gramatică, devenind după aceea preceptor al lui Marcus Aurelius și al lui Lucius Varus, pentru a fi onorat apoi cu diferite funcții înalte în stat (membru în Senat, consul), era socotit de contemporanii săi drept un al doilea Cicero. Aulus Gellius îl citează, deci, ca pe o autoritate. Fragmentul în discuție (*Nopțile atice*, XIX, 8, 15) relatează o convorbire între Fronto, autor și un al treilea interlocutor, „om instruit și poet cunoscut", o convorbire avînd drept obiect

Scanned with OKEN Scanner

lămurirea unor probleme gramaticale. În încheiere, Fronto îi îndemnă pe cei cu care se întreținuse : „Acum duceți-vă și cînd veți avea timp liber căutați să vedeți dacă a spus *quadriga* și *harenae* vreunul din cohorta poeților și oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întîi *(classicus)* și de viță bună *(assiduus)*, iar nu proletar *(proletarius)*“ (trad. I. Fischer).

Să ne oprim puțin asupra acestui pasaj, devenit un adevărat *locus classicus*. Vom constata, mai întîi, că prima folosire a lui *classicus* în sensul literar se bazează pe o *opoziție*, în cazul dat explicită : *scriptor classicus — (scriptor) proletarius*. Nu este, oare, aceasta o indicație asupra viitoarei vocații a cuvîntului *clasic* de a sta la originea unor mari opoziții moderne, atît de fecunde în istoria ideilor literare, cum sînt cele de *clasic-romantic, clasic-baroc* etc. ? Foarte evidente sînt, de asemenea, implicațiile sociologice ale distincției operate de către Fronto. Clasicul este un scriitor „de rangul întîi“ nu atît din unghiul propriei sale extracții (care poate fi umilă), cît din unghiul publicului căruia i se adresează și care-i conferă înaltul titlu : un *scriptor classicus* este acela acceptat, consacrat de către *classici*, în înțelesul primordial al cuvîntului ; numai pe calea aceasta (eliminînd orice accidente biografice) devine el și *assiduus*. Ideea de clasic presupune deci încă de la început, conformitatea față de cele mai rafinate exigențe ale gustului unui anumit public, ales și restrîns, prin excelență aristocratic. Nu descoperim, într-o asemenea împrejurare, o prefigurare a faimoaselor și tiranicelor „bune-cuviințe“ („bienséances“) ale clasicismului francez ? La un examen atent, textul lui Aulus Gellius ne mai dezvăluie și alte trăsături interesante din perspectiva evoluției semantice ulterioare a termenului de clasic. Bunăoară, strînsa asociere între atributul clasicității și *ideea de vechime*. Un adevărat clasic trebuie căutat în „cohorta poeților și oratorilor vechi“. Nu găsim implicată, într-o astfel de afirmație, opoziția clasic-modern ? Sau unul dintre temeiurile pentru care *Antichitatea* a ajuns mai tîrziu să se identifice cu însăși esența clasicului ? În ultimul caz, un rol și mai important l-a jucat, însă, legătura între ideea de clasic și aceea de *model, autoritate, caracter exemplar*, legătură pe care textul discutat o îndreptățește în chipul cel mai limpede : căci

Scanned with OKEN Scanner

ce altceva vrea să însemne îndemnul lui Fronto către interlocutorii săi de a se convinge că nici un *scriptor classicus* nu a folosit forme incorecte sau corupte cum sînt *quadriga* sau *harenae*? Un clasic este în toate privinţele un exemplu de puritate şi chiar, cum rezultă din fragmentul lui Gellius, un etalon al corectitudinii.

Sensurile moderne ale clasicului se precizează însă mult mai tîrziu, ca rezultat al contribuţiei umaniştilor Renaşterii. În Pauly-Wissowa găsim, la articolul *classici,* o interesantă referinţă cu privire la utilizarea termenului de către Melanchton în legătură cu Plutarh, în anul 1519 : „De hac re Plutarchi sententiam, classici videlicet authoris, certum est praelegere scholae nostrae“ [1] („Privitor la acest lucru, se cuvine să recomandăm părerea lui Plutarh, de bună seamă un autor clasic“). Se observă aici că vechiul cuvînt şi-a uitat iniţialele implicaţii sociale, fiind folosit ca un sinonim aproape perfect pentru *exemplar.* Faptul că drept exemplu este dat un autor antic apare ca deosebit de semnificativ : nu peste multă vreme, cînd termenul va fi introdus în limbile moderne, el îşi va cristaliza ca pe unul dintre înţelesurile lui fundamentale pe acela de : „care aparţine culturii şi civilizaţiei antice greco-latine“. Trebuie să ne mai reţină atenţia în textul lui Melanchton şi relaţia care se stabileşte între *clasic* şi didactic, relaţie care stă la baza unei etimologii greşite a termenului, dar atît de verosimilă încît o seamă de specialişti o preferă şi în vremurile mai noi celeilalte. Clasic ar deriva de la *clasă* (în accepţia dată de şcoală) şi s-ar aplica autorilor studiaţi în clase. Această etimologie, propusă încă din secolul al XVII-lea (şi care, prin frecventa ei reluare, a contribuit la fixarea unora dintre sensurile moderne ale clasicului), a căpătat cu timpul o reală autoritate, a devenit aproape „clasică“. Să nu ne mire deci că un Paul van Tieghem, de pildă, o reţine într-o definiţie a cuvîntului *clasic* : *„Etimologie* : *clasă,* în sensul de grup de elevi care primesc aceeaşi învăţătură. Această etimologie, dată de Littré, e mai verosimilă decît cea care face pe *clasic* să

[1] *Paulys Real-Encyklopädie der Classischen Altertumwissenschaft.* Herausgegeben von Georg Wissowa, Stuttgart, 1899, vol. III (Barbarus-Claudius).

Scanned with OKEN Scanner

coboare direct din *classicus*, care aparţine primei clase a cetăţenilor romani şi, prin urmare, de prim ordin." [1] Dar şi celălalt punct de vedere îşi are susţinătorii săi, între ei numărîndu-se şi Sainte-Beuve, în faimosul său articol din 1850 : *Qu'est-ce que un classique ?*.

Revenind la istoricul propriu-zis al termenului de *clasic*, trebuie să notăm pătrunderea lui în principalele limbi europene moderne în secolele XVI—XVII. În Franţa, cel dintîi care-l foloseşte este Thomas Sébillet (1512 [?]—1589), contemporan al lui Ronsard şi Joachim du Bellay, autor al unei cunoscute *Arte poetice franceze (Art poétique français*, 1548), în care recomandă drept modele pe „bunii şi clasicii poeţi francezi". În Anglia, după cum rezultă din consultarea marelui *Oxford English Dictionary*, primul text în care întîlnim cuvîntul sub forma adjectivului *classical* e din 1599 (cu sensul de „canonic") [2]. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea termenul devine curent, lucru atestat în Franţa de prezenţa lui în cele mai importante dicţionare ale vremii : acela al lui Antoine Furetière (1619—1688), apărut la doi ani după moartea autorului *(Dictionnaire universel*, 1690) ; acela al Academiei franceze (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694). O dată cu sporita sa circulaţie, sensurile şi nuanţele semantice ale cuvîntului se înmulţesc rapid, şi a urmări pas cu pas formarea şi diversificarea lor e imposibil în afara unui amplu studiu istoric. Mă voi limita, aici, la a mai da doar cîteva indicaţii de ordin general, pentru a părăsi apoi terenul istoric şi a încerca o clasificare a sensurilor actuale ale *clasicului* (şi ale *clasicismului)*.

Reiese cu suficientă claritate din cele spuse pînă acum că poeţii francezi ai secolului al XVII-lea nu s-au considerat clasici. Sensul istoric modern al noţiunii de *clasic* („care aparţine direcţiei literare apărute în Franţa secolului al XVII-lea sau şcolilor influenţate de doctrina estetică a acesteia") nu s-a putut cristaliza decît ulterior, începînd din secolul al XVIII-lea în cursul căruia ilustrele figuri ale epocii lui Ludovic al XIV-lea au fost consacrate

---

[1] Paul van Tieghem, *Classique*, în *Revue de synthèse*, Tome I-er, Synthèse Historique, no. 2, 1931.

[2] Cf. şi Harry Levin, *Contexts of the Classical*, in *Contexts of Criticism*, Harvard Univ. Press, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

ca exemplare. Voltaire vorbea deja de „nos auteurs classiques", referindu-se la cei mai de seamă scriitori din secolul precedent. Între timp, din adjectivul *clasic* (folosit adesea ca substantiv : *un clasic)* se formează termenul de *clasicism,* care, la începutul secolului al XIX-lea, va ajunge să desemneze adeziunea la o doctrină estetică bine definită, cu o autoritate derivată în primul rînd din prestigiul marilor scriitori francezi ai secolului al XVII-lea. În această accepţie, *clasicismul* apare în Franţa ca o replică polemică faţă de noile tendinţe literare reprezentate de tinerii şi fugoşii adepţi ai romantismului, care flutură steagul luptei pentru libertatea creaţiei, împotriva tuturor constrîngerilor şi regulilor. Conceptul de *clasicism* în sensul discutat e produsul unei atitudini conservatoare în estetică (atitudine care se prelungeşte şi după 1830 prin universitari rigizi de felul lui Désiré Nisard). Termenul de *clasic* îşi restrînge şi el, în mod corespunzător, semnificaţia. În 1850, Sainte-Beuve se referea la această împrejurare, propunînd depăşirea ei şi lărgirea definiţiei clasicului. Faţă de primul dicţionar al Academiei (1694), observă Sainte-Beuve : „Dicţionarul Academiei din 1835 restrînge mult această definiţie (a clasicului, *n.n)* şi, din oarecum vagă, o face precisă şi chiar strîmtă. El defineşte drept autori clasici pe aceia care «au devenit *modele* într-o limbă oarecare» ; şi, în toate articolele următoare, expresiile de *modele,* de *regule* cărora trebuie *să ne conformăm,* revin necontenit. Această definiţie a *clasicului* a fost făcută, evident, de respectabilii academicieni, înaintaşii noştri, faţă de ceea ce se numea atunci *romantic,* adică în vederea inamicului. Este timpul, mi se pare, să renunţăm la aceste definiţii restrictive şi timorate şi să le lărgim spiritul." [1]

Termeni precum *clasic* şi *clasicism* tindeau să capete, în cercurile romantice de la începutul secolului trecut, o evidentă coloratură peiorativă, ca şi termenii de *academic, academism,* cu care deveniseră aproape sinonimi. Originile acestei răsturnări a sensului *evaluativ* al *clasicului* trebuie căutate în ultima parte a secolului al XVIII-lea în Anglia, dar mai ales în Germania, unde reacţia antifran-

[1] Sainte-Beuve, *art. cit.,* traducere de Pompiliu Constantinescu în vol. Sainte-Beuve, *Portrete literare,* E.L.U., 1967.

Scanned with OKEN Scanner

ceză și anticlasică se desfășoară cu mai multă intensitate. Astfel, Herder, inițiatorul și teoreticianul *Strum und Drang*-ului, ajunge să numească, o dată, „blestemat" însuși cuvîntul *clasic*, prin care înțelege în primul rînd „artificial" : „O, cuvînt blestemat : Clasic ! El a făcut din Cicero un orator clasic ; din Horațiu și Virgiliu, poeți clasici de școală, din Cezar, un pedant..." etc.[1] O astfel de accepție dată termenului *clasic*, fără a se generaliza, capătă totuși o anume răspîndire mai ales după ce frații Schlegel aplicaseră literar termenul romantic (Friederich Schlegel în 1798, în revista *Athenaeum)* și elaboraseră opoziția, istorică, dar și tipologică, între *clasic și romantic* (August Wilhelm Schlegel în 1801, în cadrul *Prelegerilor despre literatura frumoasă și despre artă* de la Berlin). Un adept al clasicismului în plină epocă romantică nu putea fi (pentru romanticii înșiși, desigur) decît adeptul unor formule artistice sterile, moarte. Avea deci dreptate Stendhal cînd, în *Racine și Shakespeare* (1823), formula în felul știut celebra sa definiție a romantismului (de fapt a „romanticismului", căci Stendhal adoptase forma italiană : *romanticismo)* ca „arta de a oferi popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile a le produce cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, le oferă o literatură care producea cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor." Dintr-un astfel punct de vedere, „Sofocle și Euripide au fost eminamente romantici", clasici nefiind în fond decît cei care-i imită și „au pretenția că aceste imitații nu vor face să caște pe francezii secolului al XIX-lea". Racine, la vremea lui, a fost și el romantic.

Trebuie spus însă că termenii *clasic* și *clasicism,* în ciuda unor asemenea „situații critice" prin care au avut de trecut, n-au fost niciodată grav amenințați să dobîndească un înțeles exclusiv sau măcar predominant peiorativ. De altfel, nici unul din marii termeni literari n-au fost scutiți de atari fluctuații, într-una sau alta dintre etapele circulației lor. Termenul *romantic* s-a încărcat și el de valori negative, nu numai din perspectiva îngustelor spirite aca-

[1] Apud. René Wellek, *A History of Modern Criticism : 1750—1950,* Jonathan Cape, London, vol. I, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

demizante de la începutul secolului trecut. Se citează, în acest sens, o replică faimoasă a lui Goethe, notată de Eckermann *(Convorbiri cu Goethe,* Partea a II-a, joi, 2 aprilie 1829) : „Eu numesc clasic tot ce e sănătos şi romantic ceea ce e bolnav. *Niebelungii* şi Homer sînt opere clasice, amîndouă fiind sănătoase şi solide. Majoritatea operelor noi nu sînt romantice fiindcă sînt noi, ci fiindcă sînt slabe, anemice şi bolnăvicioase, după cum nici operele vechi nu sînt clasice fiindcă sînt vechi, ci fiindcă sînt puternice, vii, senine şi sănătoase. Dacă deosebim ceea ce e clasic de ceea ce e romantic, pornind de la aceste criterii, atunci sîntem curînd lămuriţi." [1] Afirmaţia lui Goethe reprezintă un moment important (deşi nu lipsit de ambiguitate) în istoria distincţiei clasic-romantic ; clasicul şi romanticul sînt scoşi din sfera implicaţiilor istorice, temporale, devenind categorii tipologice (nu altfel va proceda, cum vom vedea, estetica mai nouă) ; dar, în ochii lui Goethe, distincţia n-are caracter pur „morfologic", ci şi unul normativ : ea este făcută cu substrat polemic, spre a înălţa clasicul şi a coborî romanticul. De aici şi diferenţa dintre accepţia pe care o dă Goethe celor două noţiuni şi aceea, tot metaistorică, dar legitimîndu-le estetic pe ambele, pe care o propun teoreticienii literari din vremurile mai apropiate.

ACCEPŢIILE MODERNE ALE „CLASICULUI" ŞI FORMAREA LOR

Ţinînd seama de cele cîteva precizări de ordin etimologic şi semantic făcute în paginile precedente, vom trece acum la examinarea dificilei probleme a sensurilor în care pot fi întrebuinţaţi termenii *clasic* şi *clasicism* (fără să excludem, pe cît posibil, derivaţi cum ar fi *clasicitate, clasicist, clasicizant)* în stadiul actual de evoluţie a limbajului critic şi estetic. Încă de la început ne întîmpină ma-

[1] Johann Peter Eckermann *Convorbiri cu Goethe*. În româneşte de Lazăr Iliescu, E.L.U., 1965.

Scanned with OKEN Scanner

rea diversitate a atitudinilor, unghiurilor de vedere şi, firește, a concluziilor pe care le-au adoptat sau la care au ajuns cercetătorii moderni ai subiectului. Lipsa de unitate se vădește încă de la stabilirea numărului accepţiunilor posibile. În încercarea sa de a defini *clasicul* Paul van Tieghem distinge opt sensuri.[1] Mai recent, Harry Levin propune, într-un studiu foarte inteligent, cinci sensuri, dintr-o perspectivă contextuală *(tradiţional, cultural, formal, arhetipal* şi *canonic).*[2] Un alt cercetător recent, Wladyslaw Tatarkiewicz, reţine numai patru semnificaţii fundamentale.[3] Într-o nuanţată analiză a termenului *clasicism* (articol din cuprinsul unui *Dicţionar de idei literare,* aflat actualmente în elaborare), Adrian Marino descoperă nu mai puţin de zece accepţii posibile ale clasicismului (incluzînd şi *neoclasicismul).*[4] În această privinţă, de altfel, nici dicţionarele generale sau specializate nu vădesc vreun consens. Ne aflăm, în chip evident, în faţa unor termeni bogaţi, suprasaturaţi semantic, şi din pricina aceasta greu de închis într-o definiţie simplă, confortabilă.

Pentru a uşura pe cît cu putinţă discuţia, vom elimina din raza atenţiei noastre sensurile generale ale clasicului, sensuri care pot fi şi literar-artistice, dar care nu se limitează la această sferă. De pildă, expresia *carte clasică* se poate aplica şi unui volum de literatură, dar şi unui tratat de chimie de valoare recunoscută, sau oricărei alte lucrări care, în domeniul ei, se bucură de autoritate. Din asemenea sensuri vom reţine, totuşi, toate elementele care se pot referi la un obiect literar-artistic. Procedînd în consecinţă, vom observa că termenul clasic poate fi proiectat (e vorba, desigur, de o simplă ipoteză de lucru) pe trei axe semantice, pe care le vom numi : axa *evaluativă,* axa *temporală* (istorică) şi axa *clasificatorie* (estetică, stilistică). O astfel de împărţire poate părea excesiv de schematică, ea oferă, însă, după cum vom vedea, reale avantaje în tratarea problemei ; e aproape inutil să adaug că, în realitate, pot exista în diferite grade contaminări sau amestecuri între

---

[1] Paul van Tieghem, *art. cit.*

[2] H. Levin, *op. cit.*

[3] W. Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot „classique"*, în *Revue internationale de philosophie,* fasc. 1, 43, 1958.

[4] A. Marino, *Clasicismul,* în *Iaşul literar,* nr. 1, ianuarie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

aceste trei mari aspecte semantice ale termenului de clasic, cu predominanţa, totuşi, a unuia sau a altuia dintre ele.

I. Pe *axa evaluativă* termenul *clasic* va fi încărcat cu semnificaţii ca : exemplar, de prim rang ; care e vrednic de luat ca model ; care se bucură de o autoritate incontestabilă ; care a atins plenitudinea şi maturitatea, în sens valoric (o *perioadă clasică,* un *moment clasic* etc.) ; care ilustrează, sub o formă sau alta, ideea de excelenţă. Acestea au fost şi rămîn şi azi semnificaţiile fundamentale ale clasicului.

II. Pe *axa temporală* nu vom găsi nici pe departe unitatea semantică pe care o prezintă semnificaţiile ordonate pe axa evaluativă. Diferitelor accepţiuni istorice ale clasicului reflectă, în linii mari, fazele prin care a trecut conştiinţa axiologică a culturii europene. Pe măsură ce, plecînd de la Renaştere, ne apropiem de epoca noastră, aceste accepţiuni se înmulţesc şi se diversifică, nu însă în afara unor coordonate, fie ele cît de largi, de ordin *estetic.* Latura evaluativă, cea temporală şi cea estetică ilustrează în fapt un proces dialectic, a cărui desfăşurare va deveni mai limpede abia către sfîrşitul acestei expuneri. Pe axa temporală, ca să revenim la problema în discuţie, *clasicul* şi-a vădit, încă de la începutul carierei sale ca termen literar, predilecţia pentru ceea ce e *vechi,* pentru ceea ce a rezistat, deci, cu succes eroziunii timpului. Pe baza acestei iniţiale „predilecţii semantice" a luat naştere, ulterior, marea opoziţie *clasic-modern,* opoziţie valabilă şi în limbajul de astăzi al criticii şi istoriei literare.

Din posibilitatea unei asemenea opoziţii, asociată cultului renascentist pentru valorile Antichităţii greco-latine, a răsărit una dintre cele mai importante accepţiuni istorice a termenului clasic : „care are legătură cu lumea spirituală (şi, prin extensiune, chiar şi cu cea materială) a vechilor greci şi romani". Se poate vorbi, astfel, de scriitorii *clasici* (Homer, Eschil, Sofocle, Virgiliu, dar şi — tot printr-o firească extensiune — autorii mai mărunţi ai perioadei elenistice sau ai decadenţei Imperiului roman : aşa, de pildă, însuşi Aulus Gellius poate deveni subiectul unui doctorat în *filologie clasică).* Se poate vorbi, de asemenea, de *ţările clasice,* de *pămîntul clasic* etc. (noţiuni care nu lasă loc, în

Scanned with OKEN Scanner

utilizarea lor, nici unui echivoc). Cu acest sens bine fixat, *clasicul* a început să dea naştere unor noi opoziţii, al căror nucleu l-a alcătuit, la sfîrşitul secolului al XVII-lea, binecunoscuta „querelle des anciens et des modernes". Cum ne interesează nu numai termenul *clasic,* ci şi evoluţia ideilor pe care acesta le-a denumit şi le denumeşte, „cearta între antici şi moderni" (partizanii anticilor fiind *clasici* în toată puterea cuvîntului) e un moment dintre cele mai semnificative din punctul de vedere în care ne situăm. Astfel de opoziţii între spiritul antic (clasic) şi cel modern, într-un înţeles mai larg sau mai restrîns, se înmulţesc în secolul al XVIII-lea. În Anglia preromantică întîlnim, de exemplu, distincţia între *clasic* şi *gotic.* În ale sale *Scrisori despre instituţia cavalerească şi despre romanul cavaleresc (Letters on Chivalry and Romance,* 1762), Richard Hurd vorbeşte de *clasic* şi de *gotic* ca de două lumi autonome. În chip firesc, cine se apropie de *gotic* cu criterii *clasice* nu va vedea în el decît iregularitate şi urîţenie : dar aceasta nu înseamnă că goticul nu-şi are legile sale proprii. Poemul *Regina zînelor (Faerie Queen)* de Edmund Spenser, reprezentant de seamă al epocii elizabethane, spre a fi înţeles şi apreciat în mod adecvat, trebuie „citit şi criticat conform cu această idee a unui poem gotic, şi nu clasic". Exemplul lui Tasso îl duce pe Richard Hurd la concluzia „preeminenţei moravurilor şi ficţiunilor gotice, din unghiul potrivirii lor cu ţelurile poeziei, asupra celor clasice" [1]. Ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea aduc, pe planul gîndirii estetice, numeroase argumente în sprijinul unor distincţii similare, istorice şi tipologice în acelaşi timp. Contrastul între spiritul antic şi cel modern îmbracă diferite forme : e (pentru Herder) contrastul între *geniul sudic* şi *geniul nordic ;* pentru Schiller, contrastul între *poezia naivă* [2] şi *poezia sentimentală (Über naive und sentimentalische Dichtung,* 1795) etc., pentru ca, în cele din urmă, să devină contrastul între *clasic* şi *romantic.* Pentru A. W. Schlegel şi Fr. Schlegel şi pînă la Hegel, cu monumentala sa *Estetică,* termenul *romantic* denumeşte o perioadă incom-

---

[1] Apud R. Wellek, *op, cit.,* vol. I, p. 121, Cf. şi Paul van Tieghem, *Le Mouvement romantique,* Paris, Vuibert, 1923.

[2] *Naiv* de la *nativus* = născut, înnăscut.

parabil mai largă decît aceea la care ne referim noi astăzi cînd vorbim de *romantism:* e vorba de perioada care începe o dată cu răspîndirea creştinismului în întreaga Europă şi odată cu formarea popoarelor moderne. Romantismul ar fi expresia „geniului creştinismului", ca să-l reluăm pe Chateaubriand ; legendele, epos-urile şi romanele medievale, poezia trubadurilor, Dante, Ariosto, Tasso, Shakespeare etc. sînt incluşi în sfera romantismului. Nu-i mai puţin adevărat, însă, că romanticii au avut şi o conştiinţă de promotori ai unei noi direcţii literare, opusă celei iniţiate în Franţa secolului al XVII-lea şi răspîndită apoi în mai multe culturi europene. Astfel s-au format, ca o consecinţă a polemicilor literare de la finele secolului al XVIII-lea şi de la începutul secolului trecut, sensurile istorice mai restrînse ale perechii de termeni *clasic — romantic. Clasici* au devenit partizanii imitaţiei anticilor (începînd cu francezii din epoca lui Ludovic al XIV-lea), iar *romantici,* adversarii acestora, adepţii întoarcerii nu spre Antichitate, ci spre tradiţia literară medieval-creştină şi renascentistă.

Fără îndoială că expunerea noastră a fost silită să simplifice mult lucrurile ; din ea reiese însă suficient de limpede evoluţia *clasicului* pe axa temporală, de la un sens iniţial foarte larg *(clasic : vechi),* trecînd printr-un sens intermediar, ceva mai puţin cuprinzător *(clasic :* care aparţine lumii greco-latine antice), la unul mai nou şi mai restrîns *(clasic :* care aparţine şcoalei literare din Franţa secolului al XVII-lea sau orientărilor de sub înrîurirea ei).

După cum încercam să anticipez mai sus, diversele *opoziţii istorice* pe care le-a favorizat utilizarea noţiunii de *clasic* conţineau tendinţa de a se transforma în *opoziţii tipologice,* de a se muta, cu alte cuvinte, pe un plan transistoric. Dintre marile concepte folosite de istoria literară şi de estetică, acela de *clasic* a fost primul (cronologic vorbind) care a manifestat o vocaţie „structurală". Clasicul a început să fie, aşadar, obiect al unor definiţii care depăşesc cadrul istoric încă din veacul al XVIII-lea. Începînd cu Winckelmann, autorul celebrei *Istorii a artei antice (Geschichte der Kunst des Altertums,* 1764), întreaga mişcare a neoumanismului german consacră o meditaţie aprofundată *esenţei clasicului* (denumit cu acest termen sau nu). Operele concrete

Scanned with OKEN Scanner

ale Antichității (în plastică sau în literatură) devin punctele de plecare ale unui efort abstractiv, îndreptat spre configurarea idealului antic de frumusețe, în care Winckelmann descifrase expresia unei „nobile simplicități" și a unei „măreții liniștite". Ia naștere, pe această cale, marele mit intelectual al unui *homo classicus,* echilibrat și senin, împăcat cu sine și cu lumea, obiectiv, „naiv" în înțelesul schillerian. E neîndoielnic faptul că Schiller își gîndise conceptele sale de „naiv" și „sentimental" ca pe niște categorii istorice, descoperind în propria sa epocă toate caracteristicile unei epoci „sentimentale". Conformîndu-se însă logicii interioare a celor două tipuri, Schiller nu se poate împiedica să admită că au putut exista și poeți „sentimentali" în Antichitate, tot așa cum, în mod izolat, pot să apară și poeți „naivi" în vremurile noi (fără a-l numi, el se gîndește, desigur, la Goethe) [1]. O astfel de poziție intelectuală, pe care o întîlnim și la alți esteticieni germani din perioada genezei și afirmării romantismului, avea să favorizeze transformarea conceptului de *clasic* din „unitate istorică" în „unitate sistematică" (T. Vianu).

III. De pe *axa temporală* am ajuns, aproape pe nesimțite, pe axa căreia i-am spus *clasificatorie* (sau *estetică,* sau *stilistică,* în sensul filozofiei culturii) — dovadă, încă o dată, că cele trei direcții semantice, pe care le-am stabilit, nu sînt cîtuși de puțin independente în realitate una de alta. Esteticienii moderni au relevat necesitatea diferențierii între semnificația *istorică* și cea *estetică* a unor noțiuni între care se numără și acelea de *clasic* și de *clasicism.* Astfel, în *Estetica* sa (ed. a III-a, 1945, p. 32—33), Tudor Vianu scrie : „Aceste serii istorice capătă în istoria artelor numele special de *epoce artistice, curente* sau *școale.* Același material va fi însă altfel întrebuințat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele și artiștii nu vor fi considerați de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au aparut, ci cu preocuparea specială de

[1] Un argument convingător în această privință îl reprezintă importanta scrisoare a lui Schiller către Goethe din 24 august 1794, anterioară scrierii *Despre poezia naivă și sentimentală,* dar în care faimoasa distincție se găsește anticipată. Goethe e definit aici ca un „spirit grec aruncat într-o lume nordică..." (asupra antitezei nord-sud și rolului ei în constituirea conceptului de clasic am vorbit mai sus).

Scanned with OKEN Scanner

a le integra în unități sistematice, în *tipuri* estetice permanente. Deosebirea între istoria artelor și estetică ar rămîne desăvîrșit de limpede, dacă ele, întrebuințînd adeseori aceeași terminologie, n-ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceștia le desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privință termenul de *clasicism*, care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor și artiștilor care au apărut, de fapt, de mai multe ori în decursul istoriei."

Distincția între aspectul istoric și cel estetic al noțiunii de clasic n-a apărut, în formele ei explicite, decît relativ recent. În fapt, însă, mai toate trăsăturile care au fost atribuite tipului clasic al creatorului (ca opus, într-o schemă duală foarte frecventă și azi, romanticului) fuseseră descoperite încă din timpul romantismului. Bazîndu-ne exclusiv pe texte teoretice ale epocii romantice (mai cu seamă din Germania) și desprinzînd opoziția clasic-romantic din conexiunile istorice în care apare de obicei, am putea grupa — într-o ordine mai degrabă întîmplătoare — caracteristicile contrastante ale celor două tipuri estetice :

CLASIC	ROMANTIC
naiv	sentimental (Schiller)
obiectiv	subiectiv
unitar	conflictual, dedublat
sănătos	bolnav (Goethe)
echilibrat	dezechilibrat (în sensul interiorizării)
plastic	muzical (Jean Paul)
imitativ (de la *mimesis)*	imaginativ, fantastic (de la *phantasia*)
practicînd poezia ca pe o artă a limitării	practicînd poezia ca pe o artă a infinitului (Schiller)
urmărind universalitatea	urmărind „caracteristicul", „interesantul", „manieratul" etc.
păgîn (politeist)	creștin
rațional	antirațional (sau irațional)
static	dinamic

Și, în chip evident, această listă ar putea continua indefinit.

Scanned with OKEN Scanner

O paralelă foarte sugestivă a celor două structuri spirituale opuse o aflăm la G. Călinescu, în *Clasicism, romantism, baroc*[1]. De fapt, G. Călinescu propune în acest text o triadă tipologică (așa cum o indică însuși titlul), dar fundamentală se dovedește a fi tot „clasica" distincție între clasicism și romantism, văzute, cum ne atrage atenția autorul, „ca tipuri universale, desprinse de contingențele istorice", adică situate într-un plan de discuție strict estetic.

„Clasicism-Romantism — scrie G. Călinescu — sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, «normal» (slujind drept normă altora), deci «canonic».

Individul romantic este utopia unui om complet «anormal» (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. [...]

Din aceste propoziții putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic și eroului romantic, și vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate și istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e «sănătos», cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficiență a antenelor nervoase.

Romanticul, se știe, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (citățm suferințele «clasice» ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială mai mare decît acești bolnavi o au în realitate. [...]

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț.

Trupește, eroul clasic e «mai mare»,fără expresie clară, adică de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită, din motive tehnice, ridicolul dimensiunilor reale.

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop etc. sau, în fine, niciodată «normal» frumos, ci de o frumusețe stranie, de o delicateță maladivă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui

---

[1] Cf. G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, ed. I., Editura Fundațiilor, 1946.

Scanned with OKEN Scanner

Velásquez, «femeia gigantică» a romanticilor germani şi a lui Baudelaire)." Etc.

Se va observa, în această remarcabilă pagină eseistică, dublul joc paradoxal, pe care-l face posibil utilizarea clasicului şi romanticului în cele două sensuri ale lor, cel temporal-istoric şi cel clasificatoriu-estetic : realităţi istorice sînt, astfel, proiectate pe un plan ideal („utopic"), dar şi tendinţa inversă e prezentă, note ideale găsindu-şi ilustrări istorice neaşteptate (romantismul lui Velásquez, ceva mai încolo definirea „machiavelismului" ca stil al politicii romantice etc.). G. Călinescu e foarte limpede în această din urmă privinţă : „...am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renaşterea e mai mult ori mai puţin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic". De altfel, expresii aparent paradoxale (exploatînd ambiguitatea istorico-sistematică a termenilor) s-au folosit mai de mult, vorbindu-se, de pildă, despre *Romantismul clasicilor* sau despre *Clasicismul romanticilor* (Pierre Moreau, *Le classicisme des romantiques*, Paris, 1932).

Problema unei definiţii globale a clasicismului — ca termen al criticii artistice şi literare (atît pe axa temporală cît şi pe cea clasificatorie sau stilistică) — a devenit şi mai complicată, prin introducerea în limbajul de specialitate a unor noi termeni, care s-au dovedit şi ei de o mare labilitate semantică : este vorba de *baroc* şi, mai recent, de *manierism*. Tradiţionala opoziţie clasic-romantic şi-a pierdut în ultima vreme mult din vechea ei importanţă şi, fără a fi anulată, s-a văzut în bună măsură înlocuită de opoziţia *clasic-baroc* sau *clasic-manierist* (în acest din urmă caz, după cum se va vedea, romantismul însuşi tinde să devină una dintre formele de manifestare ale *manierismului)*. Şi din raţiuni istorice, şi din raţiuni sistematice se cere, deci, lămurită problema raporturilor între baroc şi clasicism, ca şi aceea a raporturilor între clasicism şi manierism.

BAROC ŞI CLASICISM

În periodizările literare mai noi, clasicismul este precedat de epoca *barocului* şi există cercetări care susţin, cu argumente uneori specioase, că există prelungiri şi imixti-

Scanned with OKEN Scanner

uni baroce pînă în plină înflorire a perioadei clasice (spre a nu mai vorbi de Corneille, se afirmă că pînă şi creaţia lui Racine, prototip tradiţional al clasicului „pur", ar aparţine de fapt *barocului tîrziu)*; s-au făcut auzite chiar voci (Helmut Hatzfeld) pentru care întregul clasicism francez n-ar fi decît o variantă a barocului. Mai ales din cel de-al doilea deceniu al acestui secol, o adevărată „modă" a barocului a început să cuprindă istoria literară, centrul ei de iradiaţie constituindu-l Germania. Pentru înţelegerea acestui fenomen bogat în consecinţe, un sumar istoric al conceptului de *baroc* este indispensabil [1].

Etimologic vorbind, două sînt originile posibile ale acestui termen. Unii îl derivă de la adjectivul portughez *barroco* sau de la cel spaniol *barrueco,* care denumeau, după cît se pare, la început (în limbajul tehnic al bijutierilor) iregularitatea formei anumitor perle. Cuvîntul e înregistrat în Portugalia din 1563 (la García da Orta) iar în Spania el figurează în *Tesoro de la lengua castellana* al lui Covarrubias (1611). Cu acest sens, el a trecut în Franţa sub forma de *baroque.* Cea dintîi înregistrare în vreun dicţionar francez o întîlnim în *Dictionnaire universel* al lui Furetière: „Este un termen de giuvaergerie, care nu se foloseşte decît în legătură cu perlele de o rotunjime imperfectă". În *Dicţionarul Academiei franceze* din 1694, cuvîntul figurează cu următoarea definiţie: „*baroc,* adjectiv. Se spune numai cu privire la perlele de o rotunjime cu totul imperfectă. Un colier de perle baroce". În ediţia din 1740 se indică şi posibilitatea utilizării lui figurate: „*baroc* se spune, de asemenea, în înţeles figurat, pentru neregulat, bizar, inegal. Un spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă." Majoritatea dicţionarelor reţin această etimologie.

Cealaltă ipoteză derivă termenul din *baroco* (uneori *baroko),* numele unuia dintre modurile celei de a doua figuri silogistice din clasificarea scolastică („Orice P este M;

---

[1] O grupare bogată — dar fatalmente incompletă — a referinţelor la problema barocului găsim în *The Concept of Baroque in Literary Scholarship* de R. Wellek (cf. R. Wellek, *Concepts of Criticism,* Yale University Press, 1963). Mai vezi, în aceeaşi direcţie, V. L. Tapié, *Le Baroque et le Classicisme* (Paris, Plon, 1957) şi *Le Baroque* (col., *Que sais-je?*). Indic, firesţe, lucrări care, din imensa bibliografie a barocului, se preocupă de aspectul terminologic al chestiunii.

unii S nu sînt M ; deci unii S nu sînt P" ; sau, ca să reluăm exemplul dat de Croce şi citat şi de R. Wellek în studiul menţionat : „Toţi proştii sînt încăpăţînaţi ; unii oameni nu sînt încăpăţînaţi ; deci unii oameni nu sînt proşti"). Cei care susţin această ipoteză (Karl Borinski în *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 1, 1914 ; Benedetto Croce în *Storia della Età barocca in Italia*, 1929 etc.) arată, pe bază de documente revelatoare, că raţionamentele de tipul *baroco* au fost resimţite, încă din secolului al XVI-lea, ca avînd un aer sofistic, inutil întortocheat : termenul s-ar fi încărcat, în chip firesc, cu astfel de sensuri şi cu altele înrudite, ajungînd să desemneze, cu implicaţii peiorative, complicaţia, artificiul sofistic etc. Poate şi sub influenţa termenului spaniol, foarte asemănător fonetic şi nu prea îndepărtat ca semnificaţie, s-au format unele dintre accepţiunile curente în secolul al XVIII-lea : bizar, extravagant etc.

După cum rezultă din cercetările lui V. L. Tapié cu privire la definiţia şi istoricul cuvîntului *baroc*, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea apare tendinţa de a-l utiliza în legătură cu artele (mai ales muzica şi arhitectura). În *Suplimentul* din 1776 la *Enciclopedie*, *barocul* este aplicat muzicii, într-un articol datorat lui Jean-Jacques Rousseau : „Baroc, în muzică ; o muzică barocă este aceea a cărei armonie e confuză, încărcată de modulaţii şi disonanţe, a cărei intonaţie e dificilă şi a cărei mişcare e constrînsă". O notă adaugă — detaliu interesant — că : „După toate aparenţele acest termen vine din *baroco*-ul logicienilor". În 1788, în *Enciclopedia metodică*, Quatremère de Quincy pune barocul în legătură cu arhitectura : „Baroc, adjectiv. Barocul în arhitectură este o nuanţă a bizarului. El este, dacă vrem, rafinamentul sau, dacă putem spune aşa, abuzul. [...] Ideea de baroc antrenează după sine pe aceea a ridicolului împins la exces. Borromini a dat cele mai mari modele de bizarerie. Guarini poate trece drept un maestru al barocului". Etc. Barocul e deci un *stil* în arhitectură, un stil excesiv şi condamnabil, însă.

Cel dintîi care foloseşte termenul de *baroc* spre a defini prin el un întreg *stil artistic*, şi anume pe acela din imediata succesiune a Renaşterii, este marele istoric elveţian Jakob Burckhardt în *Ciceronele* său (*Der Cicerone*, Basel,

Scanned with OKEN Scanner

1855), conceput, cum o arată şi titlul, ca un ghid al monumentelor artistice (arhitectură, sculptură, pictură) din Italia, începînd cu Antichitatea clasică. Unghiul din care e privit *barocul* nu este încă unul favorabil : admirator al clasicismului greco-latin şi renascentist, Burckhardt vede în *baroc* un *stil al decadenţei*. Noţiunea îşi lărgeşte destul de repede sensul. Nietzsche, mult mai tînărul coleg al lui Burckhardt la Universitatea din Basel (din 1868), va vorbi de baroc în legătură nu numai cu fenomenul artistic post-renascentist, dar şi cu unele aspecte ale culturii greceşti antice (faza barocă a elocinţei greceşti etc.). Pe o linie asemănătoare va vorbi şi Wilamowitz-Moellendorff de un „baroc antic", denumind astfel stilul artei elenistice. Spre sfîrşitul secolului trecut încep să apară şi primele analize sistematice ale barocului ca stil cultural. De o largă influenţă s-au bucurat, în această privinţă, lucrările lui Heinrich Wölfflin, începînd cu *Renaştere şi baroc (Renaissance und Barock,* 1888) şi pînă la faimoasele *Concepte fundamentale ale istoriei artei* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* 1915).

Cu Wölfflin începe un proces fecund şi amplu de revalorificare a barocului. Pe de altă parte, deşi barocul e definit în primul rînd ca un stil artistic, Wölfflin indică printre cei dintîi posibilitatea aplicării termenului la literatură şi muzică. Astfel, diferenţele între spiritul Renaşterii şi cel al barocului sînt verificate, între altele, prin sublinierea contrastelor între *Orlando furioso* al lui Ariosto (1516) şi *Ierusalimul eliberat (Gerusalemme liberata,* 1584) al lui Torquato Tasso. Contribuţia cea mai însemnată a lui Wölfflin o constituie, însă, plasarea barocului într-o schemă evolutivă duală : istoria artelor ar pune în evidenţă o evoluţie necesară de la *clasic* la *baroc,* ilustrată cu numeroase exemple prin trecerea de la Renaştere la baroc. Atît conceptul de *clasic* (care e definit, între altele, prin triumful „formei închise" şi al staticului), cît şi cel de *baroc* (în care se impun „forma deschisă" şi dinamismul) nu mai sînt văzute într-o accepţiune pur istorică, dobîndind şi o valoare tipologică şi categorială. Trecerea de la *clasic* la *baroc* ar fi caracteristică tuturor perioadelor evolutive din istoria artelor. E lesne să ne dăm seama că, la Wölfflin şi la elevii săi, schema *clasic — romantic* a fost înlocuită cu aceea de

Scanned with OKEN Scanner

clasic — baroc, desigur într-o sistematizare nouă, dar păstrînd în esență caracterul abstract al unei dialectici binare.[1]

După 1920, termenul de *baroc* beneficiază de condiții favorabile pentru o tot mai largă răspîndire, în primul rînd în Germania, și datorită unei împrejurări particulare: e vorba de afirmarea plenară, în această țară, a curentului expresionist. „Poezia barocă — notează R. Wellek în studiul citat — a fost resimțită ca asemănătoare celei produse de recentul expresionism german, cu limbajul lui turbulent, încordat, rupt și cu viziunea lui tragică asupra lumii, consecință a războiului." Tot acum, termenul pătrunde în majoritatea limbilor europene cu sensul lui istoric și estetic, sporindu-și nuanțele semantice cu aproape fiecare nouă utilizare a sa. A face un istoric al acestei diversificări ar depăși cu mult limitele între care ne-am propus să situăm discuția noastră. Ne vom mulțumi, deci, ca și în cazul clasicismului, cu indicarea doar a direcțiilor generale pe care le poate evidenția (din unghiul contextelor) folosirea *barocului* ca terment artistic-literar. Cele trei axe semantice, pe care le-am stabilit în definirea clasicului, se vor dovedi și în această împrejurare de folos.

I. Vom constata, așadar, că în limba comună *barocul* a manifestat tendința să-și păstreze inițialul accent evaluativ: accent opus, în chip evident, *clasicului*. Prin *baroc*, pe acest

---

[1] Părăsind pentru o clipă firul principal al expunerii și punîndu-ne problema valorii reale a unor astfel de categorii stilistice contrapuse, nu putem să nu fim de acord cu penetranta critică la care le-a supus Lucian Blaga în *Trilogia culturii (Geneza metaforei și sensul culturii)*, fără ca prin aceasta să aderăm neapărat la teoria stilistică a filozofului român: „Wölfflin și mulți alți cercetători s-au străduit chiar să ne dea o «lege evolutivă». Înțelegînd stilurile monocategorial, acești cercetători au crezut că pot să stabilească o rînduială, cu forță de lege, o pendulare dialectică între «clasic» și «baroc», sau între «liniar» și «pictural», între «tectonic» și «contratectonic» etc. Dacă privim lucrurile sub unghiul teoriei noastre stilistice, căutarea unei legi în acest domeniu se demască singură ca o jalnică himeră. Toate încercările de acest soi sînt osîndite să rămînă eforturi fără folos. Dacă stilurile ar fi monocategoriale, s-ar putea într-adevăr spera să se găsească o asemenea lege de pendulare dialectică și de contrast istoric. Un stil e pluricategorial, iar experiența istorică ne arată că o matrice stilistică nu e niciodată *total* atinsă de dialectica tezei și antitezei, ci numai parțial." (L. Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1944, p. 461.)

Scanned with OKEN Scanner

plan, continuă să se înţeleagă : neregulat, ciudat, bizar, extravagant etc.

II. Istoricizîndu-se, conceptul de *baroc* n-a fost, la început, lipsit de implicaţiile peiorative pe care le avea în folosirea lui curentă. Burckhardt numea, cum s-a văzut, cu acest termen epoca declinului, a decadenţei Renaşterii (Renaşterea fiind considerată „canonică", deci „clasică) : faţă de puritatea şi armonia lui Rafael, arta lui Michelangelo anunţă deja *barocul ;* judecata istorică e, la Burckhardt, şi o judecată de valoare. N-a trecut mult, însă, şi *barocul* şi-a pierdut, ca noţiune istorică, vechile şi destul de stăruitoarele nuanţe peiorative. În accepţie istorică, termenul s-a generalizat mai întîi în istoria artelor. Stilul baroc în arhitectură, pictură, sculptură, decoraţie e îndeobşte socotit a fi o consecinţă a Contra-Reformei, care-şi răspîndeşte influenţa în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (după Conciliul ecumenic din Trent, 1545—1563) în ţările catolice, începînd cu Italia, Spania, Portugalia, Germania, Elveţia etc. şi extinzîndu-se pînă dincolo de Ocean, în America latină (în primul rînd în Mexic). Aplicat literaturii, *barocul* desemnează în genere ultimele decenii ale secolului al XVI-lea şi aproape în întregime secolul al XVII-lea, ba chiar, uneori, şi începutul celui de-al XVIII-lea. Aşa stînd lucrurile, am putea vorbi, în istoria literară mai nouă, de o adevărată luptă între *clasicism* şi *baroc ;* acesta din urmă a supus unui atac din mai multe direcţii *clasicismul* istoriei literare tradiţionale şi a încercat să-i reducă aria, dacă nu chiar s-o ocupe în întregime. După cum se va vedea, însă, tendinţa de a face din clasicismul secolului al XVII-lea o simplă variantă a barocului nu reprezintă în cele din urmă decît un abuz terminologic. Revenind la *barocul* literar în accepţie istorică, trebuie spus că el a precedat şi în unele cazuri a coexistat cu clasicismul, fără a se confunda cu acesta. Ca şi în istoria artelor, o legătură cu mişcarea Contra-Reformei se poate stabili şi pe plan literar. O astfel de raportare nu poate furniza însă decît o explicaţie parţială a genezei barocului. Pentru a da un exemplu, barocul englez, cu etapele lui, începînd din ultimul pătrar al secolului al XVI-lea cu *eufuismul* lui John Lyly (1554 [?]—1606), trecînd prin bogata creaţie a elizabethanilor, inclusiv Shakespeare (pe care o seamă de cercetători moderni îl consideră un poet pur baroc),

Scanned with OKEN Scanner

și pînă la subtila lui înflorire în așa-numita școală a „poeților metafizici" din prima jumătate a secolului al XVII-lea (John Donne, Abraham Cowley, Andrew Marvell etc.), ba chiar, poate, cum susțin unii, pînă la John Milton, poate fi doar în mică măsură explicat printr-o influență, fie și indirectă, a Contra-Reformei, deși problematica religioasă e acută în multe dintre momentele evoluției lui, de-a lungul unui veac și mai bine. Așa că am putea afirma că barocul poetic nu-și are neapărat principiul în Contra-Reforma ca atare, cît în starea de tensiune spirituală pe care o generează marile conflicte religioase din secolele XVI-XVII. Barocul ne apare ca expresia unei crize a conștiinței căutîndu-și o *compensație estetică ;* de aceea, poate, una dintre ultimele consecințe ale barocului ni se înfățișează sub forma unei *estetizări a însești stării de criză.* Dintr-un asemenea unghi putem înțelege mai adecvat multiplicitatea de aspecte (nu o dată contradictorii) pe care le îmbracă barocul literar european din secolele XVI—XVII ; și acea luxurianță nebună a formelor, și acel cult al dinamismului și-al neîngrăditei libertăți estetice, și acea predilecție pentru diversitatea plastică a tuturor metamorfozelor imaginabile, și acea imensă sete de *iluzie* (semn al unei profunde *deziluzii),* și acea continuă pendulare între senzualitate și austeritate ascetică, și acea dramatică zbatere între polul idealității și acel al picarescului ironic, care definesc specificul atît al artei, cît și al poeziei barocului, atît de deosebite — în ciuda numeroaselor interferențe tematice și stilistice — de plenitudinea vitală și de energetismul care, în perioada Renașterii, dăduseră naștere unei luminoase aspirații spre ordine, unitate, simetrie.

III. Situîndu-ne pe axa clasificatorie vom constata că, în chip firesc, prin abstractizarea și sistematizarea celor mai de seamă trăsături ale barocului istoric, s-a format un concept mai larg al barocului, morfologic-estetic. Delimitarea netă a acestui concept de cel istoric e extrem de dificilă, dacă nu imposibilă. Ori de cîte ori vom avea de a face cu o folosire categorială a *barocului* (chiar și într-un context istoric), putem spune, totuși, că accepția clasificatorie e mai marcată. Iată, de pildă, cum abordează problema barocului Lucian Blaga, în *Trilogia valorilor (Știință și creație) :* „Între multe aspecte ale barocului, trebuie să amintim îndeosebi

Scanned with OKEN Scanner

înclinarea spre înflorirea abuzivă a formelor ; forma se debordează pe sine însăşi prin repetiţie, se depăşeşte prin suprapunere de forme. Între clasic şi baroc, sub acest unghi, este o deosebire ca de la o *floare simplă* crescută în natură, la o *floare învoaltă* de aceeaşi specie, crescută şi cultivată în grădină. *Învoltul* este o categorie esenţială a plăsmuirilor de stil baroc. Categoria învoltului şi-a pus pecetea pe toate produsele barocului. Fie că e vorba de-o catedrală, fie că e vorba de-o statuie, fie că e vorba despre o concepţie. Similitudinile de stil dintre teoria preformaţiunii a naturaliştilor de orientare barocă şi concepţia metafizică a lui Leibniz, foarte reprezentativă pentru timpul său, sînt izbitoare. Lumea, unica şi marea lume a lui Dumnezeu, se descompune la Leibniz în «monade», dar fiecare monadă este după părerea sa o «lume întreagă», văzută într-un anume fel. *Lumea,* cu alte cuvinte, este compusă din *nenumărate «lumi».* Între lumea văzută de orice spirit clasic, una, singulară, şi lumea văzută de mintea barocă a lui Leibniz, adică lumea compusă din *nenumărate* lumi, este o deosebire ca între o floare de măceş şi trandafirul învolt.“ [1]

E limpede pentru oricine îşi concentrează o clipă atenţia acestui citat că, deşi într-un cadru istoric, *barocul* e considerat sub unghi categorial, procedare întru totul firească la un filozof al culturii cum este Lucian Blaga : modul în care e formulată opoziţia *clasic-baroc* apare deosebit de elocvent într-o atare privinţă. Pe de altă parte, un istoric propriu-zis va aplica rareori, şi cu multă prudenţă, o noţiune cum e aceea de baroc mai multor domenii de creaţie simultan, spre a descoperi *categoria unificatoare :* definiţiile lui sînt „succesive“, în timp ce acele ale esteticianului sau filozofului sînt „integratoare“.

În sensul pe care-l discutăm, barocul (ca şi clasicul, romanticul etc.) poate fi văzut ca reprezentînd o tendinţă spirituală mai generală a individului uman creator, care s-ar manifesta în epocile cele mai diverse. Utilizat în acest fel, barocul ar conţine o indicaţie de ordin structural-tipologic, implicaţiile istorice estompîndu-se aproape total. „Barochistul — scrie G. Călinescu, în capitolul introductiv la *Im-*

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1946, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

presii asupra literaturii spaniole, din care am mai citat — e tipul artistului de «atelier», care face «artă pentru artă», analizînd regulele şi perfecţionîndu-le, amplificîndu-le." O astfel de viziune justifică stabilirea unor relaţii între personalităţi şi opere dincolo de orice filiaţii sau contingenţe istorice. „Făcînd aplicaţii, — continuă G. Călinescu — vom înţelege că arta alexandrină merge către baroc, că Bernini, Marino, Góngora ca secentişti baroci au înrudiri cu parnasienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă «arta pură». La noi spiritul «artist» de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puţin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar, firește, în felurite proporţii."

Modul de a concepe barocul al lui G. Călinescu este într-o anume măsură tributar, între altele, viziunii lui Eugenio d'Ors, a cărui carte *Lo Barroco* (1935), tradusă în acelaşi an în limba franceză, a stîrnit un ecou dintre cele mai largi.[1] Filozoful şi esteticianul spaniol vede în baroc o categorie mult mai amplă decît teoreticienii anteriori, o *constantă* în istoria spirituală a umanităţii. Radical distinct de *clasic,* barocul este pentru Eugenio d'Ors un *concept sistematic* (în analogie cu sistemele anatomice : „sistemul nervos", „sistemul vascular" etc., care permit depăşirea clasificărilor topografice, bazate pe contiguitate, în favoarea unora capabile să asocieze puncte îndepărtate ale corpului, şi să disocieze altele apropiate) : „«Vîrste», «Epoci», «Secole» corespund în cronologie «zonelor» şi «regiunilor» topografice : în timp ca şi în spaţiu, o reflexie atentă revelă prezenţa *sistemelor,* a sintezelor efective, care reunesc elementele îndepărtate şi disociază elementele apropiate sau contigue". Astfel, două personalităţi perfect contemporane — cum sînt Voltaire şi Rousseau — aparţin fiecare unui sistem diferit : Voltaire celui raţionalist (clasic), Rousseau celui romantic (romantismul fiind o specie a barocului pentru E. d'Ors). Barocul este definit — într-un spirit iniţiat de filozofia germană a culturii — ca un *eon,* noţiune împrumutată din gîndirea alexandrină şi care împacă ideea de *permanenţă* cu aceea de *istoricitate :* un *eon* este proiecţia în timp a unei categorii

[1] Eugenio d'Ors. *Du baroque,* Ed. Gallimard, 1935 ; am folosit noua ediţie ilustrată, apărută tot la Gallimard în 1968.

Scanned with OKEN Scanner

imuabile, metafizice. Eonul baroc şi-a găsit şi-şi va găsi întrupări, forme de manifestare diverse, în mai toate epocile şi zonele geografice. În analogie cu *Sistemul naturii* al lui Linné (care e şi el socotit un baroc), Eugenio d'Ors propune următoarea schemă a speciilor genului Baroc :

GEN : BARROCHUS

Specii

Bar. pristinus (tipul stilizării preistorice : preistoria fiind „matricea" barocului).

Bar. archaicus (cuprinzînd civilizaţiile antice cretană şi miceniană, precum şi o bună parte din sfera mai largă a civilizaţiilor întregului Orient antic).

Bar. macedonicus (varietate istorică, restrînsă la perioada imediat anterioară lui Alexandru).

Bar. alexandrinus (civilizaţia şi cultura elenistică).

Bar. romanus (civilizaţia Romei imperiale şi influenţa ei în Orient).

Bar. budhicus (India cunoaşte şi ea barocul într-o variantă budică specifică).

Bar. pelagianus (de la ereticul Pelagius din sec. IV-V, susţinător al doctrinei liberului-arbitru şi negator al concepţiei despre păcatul originar. Împotriva lui s-a pronunţat cu vehemenţă Augustin, făcînd ca ideile lui despre libertatea şi demnitatea naturală a omului să fie condamnate drept eretice).

Bar. gothicus (stilul gotic e şi el inclus în baroc).

Bar. franciscanus (de la Francisc din Assisi).

Bar. manuelinus (se referă la stilul „manuelin" portughez din sec. XV-XVI).

Bar. orificencis („platerescul spaniol").

Bar. nordicus (Nordul Europei în sec. XVI-XVII : Rembrandt e un reprezentant al barocului nordic).

Bar. palladianus (de la numele arhitectului Palladio).

Bar. rupestris (sau „grottesco", de la „grotta", peşteră : în arhitectura grădinilor, fîntînilor etc.).

Bar. Maniera (manierismul sec. XVI-XVII).

Bar. tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus (stilul Contra-Reformei iniţiat după Conciliul din Trent).

Bar. „Rococo" (Franţa-Austria în sec. XVIII)

Scanned with OKEN Scanner

Bar. romanticus (sfîrşitul sec. XIX ; ca reprezentanţi sînt citaţi Wagner, Rodin, Rimbaud, W. James etc.).
Bar. posteabellicus (după primul război mondial).
Bar. vulgaris (cuprinzînd manifestările folclorice).
Bar. officinalis (barocul capricios, multiform al manifestărilor particulariste, pitoresc-tradiţionaliste etc.)

După cum se vede, transformînd barocul într-un *eon*, Eugenio d'Ors scapă de dificultăţile teoretice pe care le implică includerea barocului într-o „schemă evolutivă" (de tipul celei wölffliniene) : opoziţia baroc-clasic nu are nici o funcţie istorică determinantă (unul fiind conceput ca o reacţie împotriva celuilalt) ; ea devine echivalentă cu distincţia dintre două sisteme anatomice, ca să reluăm sugestia filozofului spaniol : cu distincţia, bunăoară, între sistemul nervos şi cel vascular. Avem de a face, aşadar, cu o structuralizare tipologică extremă a barocului, cu o desprindere a lui totală din dinamica propriu-zisă a istoriei culturii ; e adevărat că barocul se manifestă istoric, dar ca o pură emanaţie a unei categorii spirituale, transcendentă în raport cu istoria ; folosirea termenului de *eon* ne arată că autorul are o concepţie de tip „emanatist", proprie gînditorilor neoplatonici alexandrini şi succesorilor lor moderni. Eseul lui Eugenio d'Ors — unul dintre cele mai strălucite din bogata constelaţie eseistică prin care s-a ilustrat Spania veacului nostru — conferă barocului un sens metafizic : sens prea vast pentru necesităţile „operaţionale", nu numai ale istoriei artelor sau literaturilor, dar chiar şi ale esteticii generale. Nu este mai puţin adevărat însă că Eugenio d'Ors a generat prin cartea sa un nou interes pentru baroc, mai ales în ţările latine, în Franţa în primul rînd. Termenul de baroc a înregistrat o circulaţie sporită : dar poate că tocmai această circulaţie tot mai largă a constituit unul dintre factorii declanşatori ai unei reacţii terminologice, previzibilă încă din deceniile al II-lea şi al III-lea ale secolului nostru, împotriva barocului.

În ciuda marii labilităţi semantice la care ajunsese, *barocul* ca termen literar n-ar fi ridicat probleme atît de complicate dacă nu s-ar fi impus în ultimele cîteva decenii un nou termen, acela de *manierism*, care să dispute cu o vehemenţă mereu mai mare teritoriul artistic şi literar care

Scanned with OKEN Scanner

intrase în stăpînirea aproape legitimă a barocului. O astfel de împrejurare, adăugată altora similare (apariția și amplificarea semantică a *romanticului*, apoi a *barocului* etc.), ne-ar îngădui să vorbim, metaforic, de un „imperialism" al termenilor literar-artistici...

MANIERISM[1] ȘI CLASICISM

Termenii de *manieră* și de *manierism* nu sînt foarte noi în limbajul critic, dar ar fi fost (chiar și în urmă cu cîteva decenii) greu de prevăzut că le era rezervată o carieră dintre cele mai bogate și mai rapide în domeniul, destul de mobil de altfel, al terminologiei studiilor literare și artistice. *Manieră* și *manierism* (derivînd din latinescul *manus*, care a dat în franceză substantivul *main* și apoi verbul *manier* cu sensul de „a mînui") au fost folosite în legătură cu pictura și sculptura mai întîi, cu o accentuată nuanță peiorativă, pentru a sublinia excesul de îndemînare și de rafinament, dublat de o lipsă de substanță artistică reală.

O încercare de a da o definiție mai profundă *manierei*, de a-i fixa locul în domeniul esteticului, ne întîmpină într-un foarte cunoscut articol al lui Goethe, scris curînd după întoarcerea lui din Italia: *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil (Despre simpla imitație a naturii, manieră și stil*, 1788). Simpla *imitație* este o

---

[1] În legătură cu termenul și conceptul de *manierism*, referințele cele mai importante sînt: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948 (lucrare tradusă, între altele, în franceză și în engleză și aflată în curs de apariție în limba română, la Editura Univers; G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957 și G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959. La noi, problema manierismului a fost luată în discuție de Tudor Vianu în studiul *Manierism și asianism* (cf. Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, ed. a II-a, Editura Academiei, 1968). Vezi, de asemenea, eseul lui Nicolae Balotă, *Explorări în universul manierismului*, în *Euphorion*, E.P.L., 1969.

Scanned with OKEN Scanner

prima treaptă în reprezentarea artistică a naturii, ea este practicată de structurile liniştite şi senine, dar limitate. *Maniera* apare atunci cînd artistul se exprimă pe sine, cînd reprezentarea capătă un accent subiectiv, un timbru individual puternic. *Stilul* înseamnă o depăşire şi a obiectivităţii *imitaţiei*, şi a subiectivităţii *manierei*: el ne oferă reprezentarea „esenţei lucrurilor" : „Stilul este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omeneşti. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitaţiei naturii, după ce ea şi-a făurit un limbaj general de forme şi după ce, prin studiul adînc şi precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însuşirile lucrurilor, să cuprindă şi să poată imita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitaţie se întemeiază pe sentimentul existenţei liniştite şi a prezentului îmbrăţişat cu simpatie, după cum «maniera» cuprinde aparenţele lumii cu o sensibilitate vie şi mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoaşterii, din esenţa lucrurilor, întrucît ne este îngăduit a o cunoaşte în forme vizibile şi pipăibile." (Traducerea citatului îi aparţine lui T. Vianu.) Nu-i însă mai puţin adevărat că Goethe nu a folosit termenul şi noţiunea de *manierism* cu sensul rezultat din această definiţie a *manierei*. *Manierismul* continuă pentru Goethe să semnifice „facilitate", în înţelesul tradiţional, cum observăm, de pildă, în *Convorbirile* cu Eckermann [1], cînd vine vorba despre o serie de „artişti care procedează în lucrările lor cu prea multă uşurinţă, căzînd, la urma urmei, în manierism. Manierismul, spunea Goethe, nu urmăreşte decît rezultatul final, fără să te facă să guşti plăcerea lucrului în sine. În schimb, talentul mare şi adevărat îşi află suprema fericire în munca la opera de artă."

Manieră şi *manierism* şi-au precizat ceva mai tîrziu un conţinut istoric în terminologia criticii artistice. Astăzi orice istorie a artelor defineşte ca manierişti pe artiştii din a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi, uneori, chiar de la începutul celui de al XVII-lea, cum ar fi, de pildă, în Italia : Pontormo, Parmigiano, Tintoretto, Bronzino etc. În linii mari, manierismul s-ar situa între Renaştere şi baroc, dar din pricina numeroaselor contingenţe cronologice, tema-

[1] *Trad. cit.*, Partea I, 28 februarie 1824, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

tice şi chiar stilistice, o distincţie foarte netă între manierism şi baroc nu este, în fapt, posibilă, decît ca o ipoteză de lucru confirmată în mai mare sau mai mică măsură de cazurile reale, niciodată însă integral. Trebuie remarcat că în studiile artistice (şi apoi literare) din Germania termenul de *manierism* a păstrat şi a dezvoltat sensul pe care-l dădea Goethe *manierei*. Inclus într-o explicaţie a dinamicii istorice a stilurilor, manierismul va apare, aşadar, ca o „revanşă" subiectivă (şi în bună măsură iraţionalistă) asupra obiectivismului raţionalist al idealurilor Renaşterii. Se găseşte, astfel, pregătit terenul pentru o nouă opoziţie, aceea dintre *clasicism* şi *manierism*; această opoziţie foloseşte majoritatea elementelor vechii distincţii între clasic şi romantic, sau ale celei ulterioare între clasic şi baroc, structurîndu-le însă distinct. În esenţă, totuşi, nu obţinem decît tot o schemă evolutivă duală, care va tinde să le elimine pe celelalte spre a-şi justifica utilitatea. Ţinta imediată a acestei noi „subversiuni" terminologice o va constitui, se înţelege, barocul. Adept pasionat al barocului, Eugenio d'Ors simţise încă din 1935 primejdia. Explicînd în eseul despre baroc *(ed. cit.*, p. 142—143) noţiunea de *Barrochus «Maniera»*, el relevă încercarea de a se defini drept manierişti o serie de pictori, între care şi El Greco: „Totuşi — scrie Eugenio d'Ors — tendinţa actuală a criticii germane — tendinţă respectabilă cu condiţia să nu confunde genul cu specia, pretinzînd, de pildă, că trebuie făcută o diferenţiere între «manierism» şi «barochism», ceea ce ne-ar aduce prea de tot aminte de faimoasa firmă: «Hotelul Universului şi-al Portugaliei» — este de a califica tot acest grup prin termenul «manierism»; în ceea ce ne priveşte, noi nu vedem nici un inconvenient în a vorbi despre un *Barrochus «Maniera»*." Pericolul încă vag pe care-l simţise Eugenio d'Ors s-a agravat mult în timpul din urmă. „Poate că — observă R. Wellek în finalul studiului despre *Conceptul de baroc* — trăsătura cea mai răspîndită a discuţiilor despre baroc din ultimii ani a fost tendinţa de a înlocui complet termenul sau de a-l dezintegra în mai mulţi componenţi, care se referă fie la realităţi estetice succesive cronologic, fie la realităţi cu o existenţă simultană. E. R. Curtius a sugerat ca barocul să fie înlocuit cu termenul de manierism" etc. Şi,

Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr, Curtius face din manierism una dintre „constantele literaturii europene", înţelegînd prin acest termen toate tendinţele *opuse clasicismului,* indiferent de situaţia lor cronologică faţă de clasicism (preclasice, contemporane, postclasice). Forma originară a acestor opoziţii va fi descoperită în Antichitatea greacă, în opoziţia dintre *aticism* şi *asianism,* discutată încă de Cicero şi de Quintilian. Dezvoltînd distincţia preconizată de Curtius, G.R. Hocke introduce în discuţie şi alte perechi de concepte opuse, corespunzătoare tipului clasic şi celui manierist (de pildă : *mimesis-phantasia),* identificînd mai multe perioade manieriste în decursul istoriei artistice şi literare a Europei (romantismul ar fi şi el o manifestare manieristă, cea mai recentă constituind-o însă diferitele curente de avangardă ale secolului nostru, dadaism, suprarealism etc.).

Ceea ce se impune, la capătul acestei încercări în domeniul terminologiei, este *stabilitatea clasicismului ca noţiune estetică,* tendinţa lui de a fi luat ca punct de referinţă în construcţia diferitelor scheme estetice evolutive. Aceasta, însă, în dauna preciziunii sensului său istoric, cum s-a putut vedea din variatele exemple citate. Situaţia este identică în cazul tuturor termenilor critici cu un statut ambiguu, istoric şi estetic în acelaşi timp. Contaminările într-o direcţie sau în alta sînt inevitabile. Chiar dacă nu-şi dă seama, istoricul literar foloseşte un termen cum este acela de clasic şi în sens estetic, după cum esteticianul sau filozoful culturii introduce în clasificările sale, oricît s-ar strădui el să nu cadă într-un asemenea păcat, implicaţii şi nuanţe istorice. O astfel de împrejurare face foarte dificile opţiunile terminologice (de-o primordială însemnătate, totuşi) ale criticului literar confruntat cu o perioadă distinctă a evoluţiei literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

ACCEPȚIILE REALISMULUI

Ce este realismul? — iată una dintre întrebările cele mai dificile pe care și le pot pune istoricul artelor sau al literaturii, esteticianul sau criticul, deși fiecare dintre ei utilizează termenul foarte des în împrejurări și în contexte diverse.

Am mai relevat faptul că problemele pe care le ridică terminologia istoriei și criticii literare (trebuie să ne limităm la acest domeniu, altfel discuția ar căpăta un caracter prea larg) sînt extrem de complicate și de spinoase. S-a afirmat astfel, nu o dată, că spre deosebire de terminologia așa-numitelor științe exacte, care se remarcă prin înaltul ei grad de convenționalitate, aceea a istoriei și criticii literare este labilă, imprecisă, formată din elemente eterogene. Dacă ne gîndim — spre pildă — la geneza termenilor care denumesc marile curente sau epoci artistice, constatăm că aproape niciodată aceștia n-au apărut ca rezultat al unui efort coordonat și metodic de a denumi niște fenomene distincte. După cum s-a văzut, temeni larg folosiți — cum ar fi clasicism, romantism, baroc, manierism etc. — au nu numai etimologii foarte diferite, dar și o evoluție semantică sinuoasă, diversificîndu-și sensurile prin succesive și neașteptate analogii (or analogia este, se știe, la antipodul criteriilor științifice), astfel încît a-i defini în spiritul logicii, aristotelice ori nearistotelice, pare o operație de la început

Scanned with OKEN Scanner

sortită eșecului. Așezînd însă discuția pe teren istoric, lucrurile se schimbă și, în ciuda dificultăților ce se ivesc mereu, vom recunoaște că acești termeni nu sînt nici atît de obscuri, nici atît de vagi și nici atît de arbitrari pe cît sînt unii înclinați să-i creadă. Cercetătorului cu o perspectivă istorică nu i se va părea prea grav faptul că un același cuvînt (să zicem, *clasic)* poate desemna, în perioade sau din puncte de vedere diferite, realități estetice care au puține laturi comune sau care, alteori, sînt cu totul străine una de alta. Elasticitatea aceasta (relativă) a termenilor de istorie și critică literară corespunde, de altfel, unei necesități interioare a judecăților de ordin estetic: nu trebuie să uităm că valorile artistice se refuză prin însuși caracterul lor ireductibil unei tratări „algebrice". A încadra o operă într-un curent literar nu este echivalent cu a stabili apartenența unui fenomen dat la o *clasă logică,* deoarece nici o operă individuală din perioada romantică (spre a da un exemplu) nu va ilustra toate normele pe care le implică romantismul, ca noțiune istorică formată printr-o complexă operație de sinteză.[1] De altfel, s-a constatat că, în multe cazuri, caracterizarea unei opere sau a unei personalități printr-un singur curent este insuficientă. Un fapt literar se situează de obicei la intersecția mai multor serii istorico-literare, cum arăta Tudor Vianu într-un studiu dedicat problemelor terminologiei critice: „Astfel, opera lui Corneille reprezintă

[1] René Wellek și Austin Warren încearcă să distingă între *„period" terms* (termeni denumind perioade istorice) și *„type" terms* (termeni denumind tipuri sau clase logice), în *Theory of Literature*, capitolul *Literary History* (citez din ediția a III-a, publicată în colecția „Peregrine Books", 1963): „Numeroasele tentative infructuoase de a defini romantismul arată că o perioadă nu este un concept similar celui de clasă în logică. Dacă ar fi, toate operele individuale ar putea fi subsumate acelei clase. Ceea ce este, în chip manifest, imposibil. O operă de artă individuală nu este un obiect dintr-o clasă de obiecte, ci o parte într-un tot, care, împreună cu toate celelalte opere, generează conceptul de perioadă. Astfel, ea însăși modifică noțiunea întregului. [...] S-au purtat nesfîrșite discuții cu privire la principalele perioade ale istoriei literare moderne. Termenii Renaștere, clasicism, simbolism și, recent, baroc au fost definiți, redefiniți, controversați. E imposibil să se ajungă la vreo înțelegere atîta vreme cît cei angajați în discuții insistă asupra unor definiții prin concepte-clasă, confundă termeni ce denumesc perioade cu termeni ce definesc tipuri, confundă istoria semantică a termenilor cu schimbările reale ale stilului.

Scanned with OKEN Scanner

o etapă în seria clasicismului, dar şi un moment în dezvoltarea barocului. În opera lui Dante se înorucişează Evul Mediu şi Renaşterea la începuturile ei. S-a observat uneori în opera lui Balzac, alături de realismul său, metoda clasică în construirea caracterelor dominate de o pasiune unică, ca şi estetica vizionară a romanticilor. Această încrucişare a sferelor face nesigură atribuirea unei opere unui anume curent literar." [1] Se poate adăuga că niciodată în realitatea istorică nu există curente „pure", perfect delimitate cronologic şi estetic : clasicismul se prelungeşte pînă în plin romantism, realismul se dezvoltă din romantism, uneori paralel cu acesta etc.

Complexitatea problemelor de terminologie literară este sporită şi de un alt factor : spre deosebire de limbajul strict şi convenţionalizat la extrem al ştiinţelor exacte, limbajul critic, oricît de mari eforturi s-ar face în direcţia obiectivizării, exprimă şi o anume atitudine subiectivă a celui care-l foloseşte. Literatura, şi ca fenomen estetic, şi ca fenomen social-istoric, poate da naştere unei mari diversităţi de atitudini intelectuale şi afective. A judeca o operă sau un ansamblu de opere presupune totdeauna un sistem complex de opţiuni şi respingeri, ceea ce nu se întîmplă cu matematicianul care rezolvă o ecuaţie. E firesc, deci, ca termenii ştiinţelor artistice (dacă nu toţi, cel puţin o parte dintre ei, şi nu cei mai neimportanţi) să se înconjoare de o „aură normativă", să capete, în funcţie de cel care-i foloseşte, anumite *conotaţii.* Un termen de istorie literară se poate colora — într-un context mai larg — de preferinţele, de orientarea gustului estetic şi, în ultimă instanţă, de întreaga concepţie a celui care-l întrebuinţează. De aici, numeroasele dispute terminologice care sînt, de fapt, dispute estetice deghizate.

Trebuie să ţinem seama de faptul că dificultăţile semnalate, care stau în calea definirii exacte a unora dintre cei mai însemnaţi termeni de istorie literară, li se mai adaugă una specială şi de loc minoră, atunci cînd este vorba de *realism.* Cu foarte rare excepţii, în epoca actuală termenul

---

[1] Tudor Vianu, *Formarea şi transformarea termenilor de istorie literară, Viaţa românească,* 5/1963, reprodus în *Studii de literatură română,* Editura Didactică şi Pedagogică, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

de *realism* este folosit, de către reprezentanții unor orientări foarte diferite, ca un semn al adîncimii și autenticității investigației artistice. Nu e de mirare, deci, că pînă și experiențele de nuanță extremistă aspiră la prestigiul realismului. Alain Robbe-Grillet, unul dintre promotorii „noului roman" francez, eseist de o pătrunzătoare inteligență, își începe astfel unul din articolele sale : „Toți scriitorii cred că sînt realiști. Nici unul nu va susține vreodată că este abstract, iluzionist, himeric, fantezist, că falsifică realitatea... Realismul nu este o teorie, definită fără ambiguitate, care să permită a se opune anumiți romancieri altora ; el este, dimpotrivă, un drapel sub care se adună imensa majoritate — dacă nu ansamblul — romancierilor de azi. [...] Dar, dacă toți se adună sub acest drapel, n-o fac pentru a duce o luptă comună, ci pentru a se sfîșia între ei. Realismul este ideologia pe care fiecare o folosește ca pe-o armă împotriva vecinului său, este calitatea al cărei singur posesor se crede fiecare. Și așa a fost totdeauna. Preocuparea pentru realism a fost motivul pentru care orice nouă școală literară a vrut s-o desființeze pe cea de dinainte ; acesta a fost cuvîntul de ordine al romanticilor împotriva clasicilor, al naturaliștilor împotriva romanticilor ; și chiar suprarealiștii afirmau, la rîndu-le, că nu se ocupă decît de lumea reală. [...] Dacă nu există înțelegere între ei, aceasta provine din faptul că fiecare are, despre realitate, ideile lui diferite. Clasicii credeau că realitatea e clasică, romanticii că e romantică, suprarealiștii că e suprareală, Claudel că e de natură divină, Camus că este absurdă, angajații că este înainte de toate economică și că se îndreaptă spre socialism. Fiecare vorbește de lume așa cum o vede, dar nimeni n-o vede în același fel." [1] Cuvintele lui Alain Robbe-Grillet pot fi considerate ca simptomatice. Realismul a devenit într-adevăr un concept estetic fundamental, și așa cum nici un filozof — fie el materialist, fie el idealist — nu va declara că problema adevărului îi este indiferentă (chiar dacă o consideră insolubilă), nici un scriitor nu va susține că nu-l interesează realitatea. Dar dacă, așa cum spune Robbe-Grillet, „revoluțiile literare se fac totdeauna în numele realismului"

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, N.R.F., Gallimard, Idées, 1963 (eseul intitulat *Du réalisme à la réalité*).

Scanned with OKEN Scanner

și „toți scriitorii cred că sînt realiști", rezultă, oare, de aici, cum afirmă același eseist, că toți au dreptate, că sînt toți ceea ce susțin că sînt ? Un asemenea relativism fără limite îl contrazice însuși Robbe-Grillet, atunci cînd pledează pentru „noul roman", arătînd cum își reprezintă el realitatea, aducînd argumente în favoarea acestui punct de vedere și respingînd, explicit sau implicit, alte puncte de vedere.[1]

Larg și ambiguu „cuvînt de ordine" în unele polemici literare, realismul nu este totuși un termen care să se refuze unei definiții, sau mai bine zis unei succesiuni de definiții istorico-estetice, căci el are mai multe accepțiuni. Confuziile la care poate da naștere folosirea acestui termen provin, de fapt, din confuziile ce se fac între diferitele lui niveluri semantice.

Ampla dezbatere care s-a desfășurat nu de mult în jurul problemelor realismului în presa noastră literară, în ciuda părerilor diferite exprimate, a avut meritul metodologic de a atrage atenția asupra aspectului relevat. S-au distins cu acest prilej cîteva accepții fundamentale ale noțiunii : realismul este și un curent literar, el caracterizează și un anume tip artistic, iar pe un plan mai general el poate căpăta un sens filozofic, definind raportul cu realitatea și funcția cognitivă a oricărei arte. S-a dovedit, de asemenea, că unele dintre erorile esteticienilor dogmatici (care se doreau marxiști, dar care abandonaseră istorismul mate-

---

[1] Fapt e că dintre diferitele moduri de a considera realitatea, numai unele pot fi caracterizate, în sens istorico-literar, ca *realiste*, deși toate își caută argumente și justificări în realitate. Realismul rămîne pe acest plan un stil, un curent. Definiția propusă de Wellek și Warren *(op. cit.,* capitolul *The Nature and Modes of Narative Fiction)* merită a fi reamintită : „Realismul și naturalismul, fie în dramă, fie în roman, sînt mișcări literare sau literar-filozofice, convenții, stiluri, ca romantismul sau suprarealismul. Distincția nu este între realitate și iluzie, ci între diferite concepții asupra realității, între diferite moduri de iluzie." Căci, la urma urmelor, arta este imagine, iluzie a vieții (dar o iluzie care are valoare de cunoaștere), diferențierile între curente, școli sau modalități literare ținînd de elementele fundamentale care intră în construcția imaginilor. Totuși, să nu uităm că între diversele „moduri de iluzie", realismul — cum se va vedea și în cele ce urmează — aspiră să reconstituie ceea ce numim de obicei *adevărul vieții*, aspiră să producă în primul rînd impresia realității nemijlocite, *așa cum ne-o înfățișează experiența noastră cotidiană.*

Scanned with OKEN Scanner

rialist şi dialectic) îşi aveau originea în confuzia a două sensuri distincte ale realismului, cel istoric şi cel filozofic, astfel încît deveneau posibile identificările cele mai stranii (se putea susţine cu seninătate că nimic esenţial nu deosebeşte realismul lui Homer de acela al lui Balzac ; fabula, satira, comedia erau considerate specii literare prin excelenţă „realist-critice" etc.). Pe de altă parte, unii dintre participanţii la discuţie au atras atenţia şi asupra primejdiei de a da termenului de realism în sens istoric sau tipologic o cuprindere prea largă, ceea ce ar duce, prin relativizarea totală a conceptului, la anularea funcţiei lui clasificatoare. Toate acestea se pot lămuri însă doar printr-o expunere sistematică asupra sensurilor realismului.

O încercare de a stabili accepţiile termenului de realism în sens literar-artistic, fără a intra în detalii, trebuie totuşi să consemneze anterioritatea circulaţiei lui în limbajul filozofic. Disputa dintre „realism" (doctrină de origine platoniciană, care afirma realitatea ideilor) şi „nominalism" (care socotea ideile generale nişte simple nume ale unor abstracţii) s-a desfăşurat de-a lungul întregului Ev Mediu, avînd consecinţe teoretice importante şi în ceea ce priveşte dezvoltarea filozofiei moderne. După cum reiese dintr-o serie de cercetări mai noi asupra termenului discutat — ale căror rezultate le adună conştiincios René Wellek în studiul intitulat *The Concept of Realism in Literary Scholarship*[1] —, cea dintîi folosire a noţiunii de realism în legătură cu fenomenul literar o aflăm, oricît de ciudat ar părea, la Friedrich Schiller, care, într-o scrisoare către Goethe (din aprilie 1798), îi caracteriza pe francezi drept „mai buni realişti decît idealişti" („Bessere Realisten als Idealisten"), văzînd aici un argument pentru credinţa că „realismul nu poate face un poet" („Realism keinen Poeten machen kann"). Despre ce fel de realism poate fi vorba în textul scrisorii lui Schiller ? René Wellek nu încearcă să dea vreo explicaţie. Cum ne aflăm, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, într-un moment de reacţie împotriva gustului clasic francez, mi se pare posibilă ipoteza că Schiller desemna prin acest cuvînt *imitaţia*

[1] Vezi René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven and London : Yale University Press, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

naturii umane în sensul cel mai strict, acel „realism psihologic“ al clasicilor francezi, despre care s-a vorbit mai tîrziu şi pe care-l formulează, în felul lui, şi La Bruyère atunci cînd, în *Caractere (Des ouvrages de l'esprit),* ne spune că Racine înfăţişează omul „aşa cum este el“, spre deosebire de Corneille, care ni-l prezintă „aşa cum ar trebui să fie“. Era firesc ca, din perspectiva idealismului său etic şi estetic, Schiller să-i considere în genere pe francezi ca pe nişte „realişti“.

Esteticienii romantici germani — culeg şi aceste informaţii tot din studiul lui Wellek — folosesc şi ei termenul (Friedrich Schlegel, Schelling). În 1802, Schelling menţionează un „realism poetic“ („poetischer Realismus“), în care însă nu trebuie văzut mult mai mult decît o nouă formulă pentru conceptul, platonician la origine, al *mimesis*-ului.

Sensul istoric al noţiunii de realism artistic se formează însă nu în Germania, ci în Franţa, unde curentul realist se manifestă după 1830 atît în literatură, cît şi în pictură. Totuşi, cu rare excepţii, pînă în jurul lui 1850 — şi în unele cazuri şi după aceea — termenul de realism are un evident caracter peiorativ : prin el se desemnează un anume gust vulgar pentru situaţii şi cuvinte „crude“, o lipsă de idealitate, manifestată prin acumularea de detalii meschine şi nesemnificative în descrierile literare etc. Chiar în 1857, an important pentru realism atît din punct de vedere literar (acum apare una dintre operele cele mai caracteristice ale curentului, *Madame Bovary* a lui Flaubert), cît şi din punct de vedere „terminologic“ şi programatic (căci se publică, tot în cuprinsul lui, alături de efemera revistă a lui Duranty *Le Réalisme,* şi volumul de eseuri al lui Champfleury intitulat iarăşi *Le Réalisme),* Baudelaire protestează energic împotriva noţiunii în faimosul său articol despre Flaubert : „...am auzit vorbindu-se de un anume procedeu literar numit realism — injurie dezgustătoare aruncată în faţa tuturor analiştilor, cuvînt vag şi elastic, care semnifică pentru vulg nu o nouă metodă de creaţie, ci o descriere minuţioasă a accesoriilor“ etc.[1] Aceeaşi vehemenţă polemică în legătură cu realismul şi în articolul din 1862 despre *Les martyrs*

[1] Cf. Baudelaire, *L'art romantique,* în *Oeuvres,* Bibliothèque de la Pléiade, 1932, vol. II, p. 444.

Scanned with OKEN Scanner

ridicules de Léon Cladel.[1] Flaubert însuşi, după o amintire a prietenului său Maxime du Camp, nu accepta termenul, considerîndu-l jignitor.

Sînt, aşadar, lesne de înţeles precauţiile pe care şi le lua Champfleury în *Prefaţa* la cartea sa, intitulată totuşi *Le Réalisme*.[2] Scriitorul îşi afirmă dezaprobarea faţă de toate cuvintele terminate în *-ism*, pe care le consideră tranzitorii. „Astfel — notează Champfleury —, o declar sincer, cu cît cuvîntul realism va cîştiga în popularitate, cu atît va avea mai puţine şanse de durată. Dacă-l înscriu acum în fruntea unui volum o fac pentru că, fiind adoptat de către filozofi, critici, magistraţi, predicatori, m-aş expune să nu fiu înţeles dacă l-aş schimba cu acela de realitate". „Nu-mi plac şcolile — scrie autorul în aceeaşi *Prefaţă* —, nu-mi plac drapelele, nu-mi plac sistemele, nu-mi plac dogmele ; mi-e imposibil să mă închid în mica biserică a realismului, chiar de-ar trebui să-i fiu eu Dumnezeul." Sau : „Am protestat totdeauna împotriva acestui cuvînt, dat fiind că-mi lipseşte gustul pentru clasificări. Nu este cea mai bună firmă a unui scriitor opera sa însăşi ?" Sau, de asemenea : „Cuvîntul realism, cuvînt de tranziţie care nu va dura mai mult de treizeci de ani, este unul din acei termeni echivoci, care se pretează la folosirea în tot felul de accepţii, putînd sluji în acelaşi timp drept cunună de lauri sau drept cunună de varză *(couronne de choux)*. Nici o îndoială că la un moment dat criticii, prinşi în propriile lor capcane, vor încerca să împartă scriitorii în buni realişti şi proşti realişti."

Să recunoaştem că este surprinzătoare atîta lipsă de dogmatism teoretic şi terminologic la acela care rămîne, în definitiv, primul autor al unui manifest *explicit* realist în literatură. Romancier şi nuvelist apreciat în vremea lui (Baudelaire, deşi respingea realismul, era prieten cu el : îl elogiase într-un articol din 1848, republicat în *L'art romantique*, şi proiectase, cu el şi cu alţi cîţiva scriitori, o revistă ce trebuia să apară în 1852, *Le hibou philosophe*), Champfleury vede în realism nu numai un simplu curent literar, efemer ca orice curent, ci o orientare mai veche şi mai largă

---

[1] Baudelaire, *op. cit.*, p. 568.

[2] Am consultat unica ediţie existentă : Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy-frères, 1857.

Scanned with OKEN Scanner

a literaturii către adevărul vieţii. În favoarea acestei concepţii, el aduce argumente din literatura secolului al XVII-lea francez (romancierii satirici), se referă de mai multe ori la Diderot, apoi la Balzac, Stendhal (pe care în 1857 îl consideră încă „en avance de son temps") şi, din literaturile străine, la Dickens, Thackeray etc. Dar Champfleury se fereşte mereu să dea o definiţie propriu-zisă a realismului. În *Sur M. Courbet, Lettre à madame Sand,* el scrie în acest sens : „Nu vă voi defini, doamnă, realismul ; nu ştiu de unde vine, unde merge, ce este : Homer ar fi un realist pentru că a observat şi a descris cu exactitate moravurile epocii sale". În ciuda atîtor prudenţe, în ciuda caracterului destul de eteroclit al cărţii (interesantă astăzi exclusiv ca document istoric), marile principii ale noii doctrine se desprind destul de limpede din *Le Réalisme.*

Ceea ce combate în primul rînd Champfleury este „le grand style", expresia împodobită, nobilă, frumoasă, cultul pentru formă (anticipînd parcă moderna „anticalofilie"). Realismul îi apare, aşadar, ca „l'insurrection dirigée contre le grand style", pe care-şi propune să-l înlocuiască printr-o expresie simplă, naturală, exactă. Platitudinea, falsa pudoare, adecvarea stilului gusturilor filistine burgheze sînt cenzurate în egală măsură : în *Lettre à M. Ampère touchant la poésie populaire,* Champfleury descrie cu sarcasm reacţiile observate într-o familie burgheză faţă de un cîntec popular *(La femme du roulier),* a cărui forţă stă tocmai în lipsa oricărei tendinţe de a „îndulci" un dramatism nud şi frust. Un alt principiu important este acela al *observaţiei :* singura sursă a unei inspiraţii adevărate e, în mod cert, realitatea. La acuzaţia că realiştii sînt nişte simpli copişti ai realităţii, Champfleury răspunde făcînd o distincţie — devenită loc comun în estetica realismului de mai tîrziu — între *reproducere* şi *interpretare.* Un dagherotip, spune el, reproduce mecanic, un artist, plecînd de la aceeaşi realitate şi propunîndu-şi să rămînă cît mai fidel cu putinţă faţă de ea, o interpretează. Imitaţia realului nu contrazice, aşadar, ideea de originalitate şi cînd un artist copiază o realitate (care este selectată de el, pentru că, fără să ştie cum, i s-a impus atenţiei), el o inventă de fapt. Scriitorul realist — iarăşi un principiu estetic de primă însemnătate — trebuie să plece de la realităţi contemporane. Istorismul ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantic, degradat şi banalizat prin literatura industriosului Dumas, este condamnat fără drept de apel. E mult mai greu — spune Champfleury — „să faci interesante nişte scene din viaţa obişnuită", decît să foloseşti, ca romancier, „personaje dintr-o altă epocă, dintr-o altă ţară". În această problemă, autorul nostru se exprimă cu neînfrînată vehemenţă polemică.[1] Champfleury crede că e necesar ca scriitorul să „picteze sentimente reale, moravuri pe care fiecare este în măsură să le observe ; autorul trebuie să studieze atent încadrarea faptelor, să descrie obiecte reale, şi în aceasta constă dificultatea artei moderne". Ca orice teoretician — chiar lipsit de pretenţii şi cu vederi largi — al unei noi direcţii literare, scriitorul francez simte nevoia să-i descopere realismului o tradiţie. Un prozator obscur — pe care Champfleury pare a fi încercat zadarnic să-l smulgă din uitare —, „aventurierul Challes" din sec. al XVII-lea, este considerat „primul care a folosit Realitatea absolută în roman" ; scriitorii antipreţioşi, în special Charles Sorel, cu *Françion*, apoi, într-o măsură, Furetière, cu *Romanul burghez*, şi Scarron, cu *Romanul comic*, sînt şi ei trecuţi pe lista precursorilor cărora li se adaugă şi marele Diderot (comedia *Est-il bon ? Est-il méchant ?* este comentată într-un întreg capitol din *Le Réalisme.)* Toate aceste idei şi exemple sînt prezentate într-o formă destul de confuză şi, spre a le desprinde din contextul lor, e nevoie de un efort de sinteză din partea cititorului ; nu e mai puţin adevărat însă că volumul lui Champfleury este o primă încercare, oricît de nesistematică, de a formula ansamblul unei estetici realiste a literaturii.

Folosit mai întîi în legătură cu pictura (în 1855 Courbet îşi organizase o expoziţie sub firma „revoluţionară" *Du*

[1] „En fait d'inventions merveilleuses, des *Mille et une Nuits* seront toujours supérieures à ces romans à la douzaine. Aussi, toutes les fois qu'un homme sort de son époque pour aller déterrer ces vieux cadavres du passé et les habiller dans les fripperies historiques, je suis toujours tenté de croire qu'il a une malheureuse faiblesse de regard, ou qu'il entre dans l'art avec une certaine charlatanerie. Il sait combien les galons, les plumets, les toques, les pourpoints, en imposent au grand public, et il travaille pour la foule, s'inquiétant peu de la durée de son oeuvre et de la probité littéraire." (*Le Réalisme*, articolul *L'aventurier Challes*, p. 86—87.)

Scanned with OKEN Scanner

Réalisme), aplicat apoi literaturii de către Champfleury şi Duranty, cuvîntul realism îşi începe marea carieră, care, în ciuda pronosticurilor lui Champfleury, este departe de a se fi încheiat. Cum s-a văzut, circulaţia lui este astăzi mai largă decît oricînd.

De fapt, în momentul în care se cristaliza termenul menit să-l denumească, marele curent realist depăşise deja faza începuturilor sale şi se manifesta, cu forţă, nu numai în Franţa, dar în întreaga Europă. Balzac şi Stendhal îşi încheiaseră opera, ca şi Gogol în Rusia ; Dickens şi Thakeray în Anglia scriseseră cele mai semnificative romane ale lor. Realismul avea să evolueze — prin naturalism — şi în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prelungindu-şi influenţa pînă în plin secol XX. Cu nuanţe individuale marcate, care atestă de fapt vitalitatea curentului, Anthony Trollope şi Th. Hardy în Anglia, Flaubert, apoi Zola, Maupassant şi ceilalţi naturalişti în Franţa, Tolstoi, Dostoievski, Saltîkov-Scedrin, Cehov, Gorki în Rusia, Hauptmann, Thomas Mann cu *Buddenbrook* în Germania, Verga în Italia etc. lărgesc sfera realismului şi-i perfecţionează metodele.

Păstrînd încă, la unii dintre reprezentanţii săi timpurii, elemente şi tendinţe romantice, realismul s-a dezvoltat de fapt ca o reacţie faţă de romantism, între coordonatele intelectuale stabilite de o serie de mari descoperiri ştiinţifice şi de răspîndirea ideilor determinismului în filozofie. Realismul secolului al XIX-lea apare deci ca un curent critic şi polemic, nu numai în direcţia socialului (în fond cei mai mulţi dintre romantici au condamnat şi ei, cu vehemenţă şi cu luciditate, relele sociale), dar şi în plan artistic. Subiectivismului romantic (care dusese la un triumf şi la o expansiune a liricului în toate genurile literare) realismul i-a opus idealul obiectivităţii (care a determinat, în cadrul curentului, supremaţia epicului şi a dramaticului) ; demonului romantic al analogiei, realismul i-a opus o concepţie deterministă asupra raporturilor dintre individ şi mediu ; patosului i-a opus sobrietatea şi aparenta detaşare ; gustului pentru excepţional, pitoresc şi exotic, un adevărat cult auster pentru notaţia exactă a cotidianului etc. Insist asupra acestui aspect, pentru că extinderea în sens tipologic a noţiunii de realism a reţinut în bună măsură ideea unui element po-

Scanned with OKEN Scanner

lemic, de multe ori subtextual, ascuns, şi poate că tocmai din pricina aceasta mai puternic, mai eficient. Deschis spre lumea externă, spre multiplicitatea de fapte aparent neînsemnate, care compun cadrul obişnuit al vieţii, spre tot ceea ce este manifestare observabilă, tinzînd spre o obiectivitate dusă pînă la impersonalitate, scriitorul realist al veacului trecut a fost, fără gesturi spectaculoase, dar cu o voinţă tenace şi aplicată, un distrugător al miturilor romantice, al marilor iluzii şi compensaţii imaginative, care hrăneau spiritele inadaptate şi rebele de la începutul secolului al XIX-lea. Cu timpul, însă, istoria modificîndu-se şi, o dată cu ea, aspiraţiile sociale, intelectuale, sau estetice, obiectul polemicii implicite a realiştilor a devenit altul, mereu altul, funcţia critică a literaturii realiste diversificîndu-se neîncetat şi mijloacele ei îmbogăţindu-se.

Dar realismul îşi extrage vigoarea şi dintr-o esenţială ambiţie constructivă, care i-a stăpînit pe toţi marii reprezentanţi ai curentului, de la Balzac, Tolstoi, Dostoievski şi Zola, pînă la Rebreanu. S-a făcut uneori eroarea de a se considera realismul (şi acela al scriitorilor citaţi) ca un ansamblu de procedee imitative, proprii unei metode sau tehnici a căror finalitate ar fi producerea unor imagini literare cît mai apropiate de modelul realităţii, uitîndu-se de marele suflu de viaţă care animă operele realiste însemnate, uitîndu-se de simbolurile adînci, inepuizabile, pe care acestea le implică în structura lor. Luînd eroarea semnalată drept o situaţie de fapt, tentaţi să socotească realismul tradiţional al secolului al XIX-lea ca o simplă metodă reproductivă (oglindire pasivă a realului), unii esteticieni marxişti din Occident — cazul cel mai cunoscut e acela al lui Garaudy — au încercat să fundamenteze ideea unui realism contemporan „creator de mituri" şi „prometeic", ilustrat în literatură de un Kafka sau St.-John Perse, în plastică de un Picasso.[1] Demonstraţia lui Garaudy se bazează pe opoziţia, de mai multe ori subliniată în cartea sa, între „reflectare", „reproducere", pe de o parte, şi „creaţie", „activitate transformatoare", „cunoaşte activă", de pe alta. Rea-

[1] Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*, Plon, Paris, 1963. Concluzia la care ajunge Garaudy este că „Realismul timpului nostru este creator de mituri, realism epic, realism prometeic" (p. 250).

Scanned with OKEN Scanner

lismul secolului trecut, modalitate artistică fecundă în vremea ei, dar azi, după Garaudy, oarecum depăşită, era dominat de idealul reflectării ; cel contemporan, renunţînd la imitaţia tradiţională a faptelor exterioare, este dominat de idealul creaţiei mitologice. Lăsînd la o parte faptul că nici o reflectare nu poate fi pasivă, cum lasă să se creadă Garaudy, trebuie să constatăm că punctele sale de vedere — care-i îngăduie să elasticizeze într-atîta conceptul de realism — sînt de o ciudată unilateralitate. Oare realismul secolului al XIX-lea este chiar atît de străin de ceea ce Garaudy numeşte creaţie de mituri ?

Conştiinţa estetică modernă a descoperit, la marii realişti ai veacului trecut, vocaţie şi forţă mitopoetică. Gaëtan Picon scrie, astfel, despre Balzac [1] că, „...descoperire capitală a geniului său, el îşi dă seama că grandoarea poate sălăşlui în realitatea cotidiană şi contemporană : ca şi Baudelaire, el înţelege că miturile ne înconjoară şi că noi nu le vedem". Sau : „Figurile mitice ale destinului, ştergînd aici pînă şi cea mai mică bănuială de fapt divers, fac ca lumea văzută şi descrisă să nu fie niciodată lumea observaţiei realiste, ci totdeauna aceea a imaginaţiei vizionare. Ne aflăm, aşadar, împinşi de la decor la dramă. Dar grandoarea mitică, aici, nu este mai reductibilă la nişte procedee narative decît transfigurarea vizuală la procedeele descriptive." Să ne reamintim, în această privinţă, şi cuvintele lui Thomas Mann despre Zola : „Altădată — sînt deja decenii de atunci —, spre spaima nemotivată a compatrioţilor mei, l-am comparat cu Richard Wagner ; stabileam o legătură între *Les Rougon-Macquart* şi *Inelul Niebelungilor*. Şi e, oare, inexistentă această legătură ? Înrudirea spiritelor lor, a intenţiilor şi chiar a mijloacelor sare astăzi în ochi... Căci cum se pot trece cu vederea în epopeea lui Zola simbolismul şi înclinarea spre mit, care, în ciuda forţei drastice şi a unei brutalităţi, altădată scandaloasă, pusă în slujba adevărului, ridică universul său pînă la supranatural ?" Există, în genere, în orice mare operă realistă şi o latentă forţă de transfigurare simbolică. Aceasta nu înseamnă însă că şi inversul este adevărat, căci nu orice scriitor care aspiră la simbol,

[1] *Histoire des littératures*, III, *Littératures françaises*, Encyclopédie de la Pléiade, 1963.

parabolă sau mit, poate fi considerat realist. Elementele simbolice joacă un mare rol în proza fantastică romantică (Novalis, E.T.A. Hoffmann, Chamisso, Edgar Poe, Eminescu), dar nimănui nu i-a venit în minte să le raporteze, decît, poate, prin contrast, la curentul realist. De ce am modifica atunci sensul istoric al realismului lărgindu-l la infinit, pentru a-l face pe Kafka un reprezentant al lui? Garaudy procedează așa pentru că i se pare că, dacă un număr de importanți artiști contemporani (între care și Kafka) nu sînt incluși în sfera realismului, aceasta ar fi echivalent cu negarea valorii lor. El scrie, foarte explicit: „Din Stendhal și din Balzac, din Courbet și din Repin, din Tolstoi și din Martin du Gard, din Gorki și din Maiakovski, putem să desprindem criteriile unui mare realism. Dar dacă operele lui Kafka, Saint-John Perse sau Picasso nu corespund acestor criterii, ce vom face noi? Trebuie să-i excludem din realism, adică din artă? Sau, dimpotrivă, trebuie să deschidem și să extindem definiția realismului, să-i descoperim, în lumina acestor opere caracteristice pentru secolul nostru dimensiuni noi, care ne vor permite să integrăm moștenirii trecutului toate aceste aporturi noi? Noi am pornit în chip deliberat pe cea de-a doua cale." Constatăm, din considerațiile citate, că Roger Garaudy are inițial în vedere un *concept istoric* al realismului așa cum s-a format el prin contribuția unor mari scriitori ai secolului al XIX-lea și a unora dintre continuatorii lor în secolul al XX-lea (Martin du Gard, Gorki, — autorul *Băii* și al *Ploșniței* rămînînd, după părerea mea un exemplu neconcludent). Acest concept istoric își propune el să-l extindă, demonstrînd că realitatea contemporană și progresele cunoașterii au făcut posibilă (dacă nu chiar au impus) abandonarea realismului reflexiv în favoarea unuia simbolic și mitic. Eroarea lui Garaudy vine din faptul că el confundă sensul istoric al realismului (termen denumind un mare curent literar) cu ceea ce am numit sensul lui general-filozofic (arta ca un sondaj cu mijloace specifice al realului).

Oricum am lua lucrurile, e greu să discutăm despre fantasticul kafkian, despe onirismul său metafizic sau despre simbolismul său deliberat echivoc, sub specia unui curent realist al secolului al XX-lea. Înainte de a reveni la su-

Scanned with OKEN Scanner

biectul nostru propriu-zis, să constatăm că totuşi despre „realismul“ lui Kafka s-a mai scris. Alain Robbe-Grillet, revendicîndu-l pe Kafka ca pe un precursor al „noului roman“, afirmă : „Acest autor *realist* (în accepţiunea nouă pe care încercăm s-o definim : creator al unei lumi materiale, cu o prezenţă vizionară) este în acelaşi timp cel care a fost mai încărcat de sensuri — de sensuri profunde — de către admiratorii şi exegeţii săi. [...] Or, lucrul de care ne convinge, dimpotrivă, o lectură neprevenită este realitatea absolută a tuturor celor descrise de Kafka.“ Etc. Hotărît lucru, realismul a generat o adevărată mistică terminologică !

Încercînd, în continuare, să elucidăm sensul istoric al conceptului de realism, trebuie să arătăm că secolul al XIX-lea a însemnat pentru literatură o etapă în care s-a generalizat efortul de a da o reprezentare literară a realului în forme cît mai apropiate de ale *percepţiei obişnuite*. Orice realism — indiferent de factura lui, de sensurile lui ultime — începe de aici. Ca tehnică literară — cum foarte bine a arătat Edgar Papu într-un articol din *Gazeta literară* (1965), intitulat *Realismul şi purismul estetic* — realismul „se aplică numai asupra... realităţii evidente pentru toţi“. Acest „evidenţialism“ s-a consolidat, ca metodă de evocare în proză, atunci cînd s-a realizat fuziunea între cartezianism şi empirismul englez, în secolul al XVIII-lea. După John Locke, care afirmase că datele oferite de simţuri în legătură cu realitatea sînt singurele certe, *metoda observaţiei* (esenţială în realism) capătă şi o confirmare epistemologică. A transcrie exact realitatea, a nota minuţios aspectele ei aşa cum le percep simţurile devin, încă de la începutul secolului al XVIII-lea (prin Daniel Defoe), condiţii liminare ale unei orientări mereu mai puternice în domeniul epicii. Desigur, însă, că tradiţiile realismului în această direcţie sînt mult mai vechi. „Evidenţialismul“ de care vorbeam nu este o descoperire a veacului luminilor, deşi abia acum îşi capătă o justificare filozofică.

★

Pornindu-se de la aspectul discutat, s-a putut vorbi, în afara curentului propriu-zis din secolele XIX—XX, de un *stil realist* care a evoluat, de la începuturile literaturii, în opoziţie cu alte stiluri şi care şi-a atins punctul culminant,

Scanned with OKEN Scanner

în cadrul curentului, în operele lui Stendhal, Balzac, Tolstoi etc.

Realismul în sensul pe care-l circumscriem acum comportă cîteva implicații precise, a căror identificare și „modelare" (ca să folosim un termen la modă) nu pot să nu țină seama de reperele conținute în noțiunea istorică analizată mai sus. Un stil realist, în orice epocă s-ar înscrie el cronologic, se va distinge prin extensiunea observației, tradusă într-o anume calitate concretă a lexicului ; se va distinge prin apelul la experiența imediată, cotidiană, a cititorului. Un scriitor de factură realistă tinde, de asemenea, spre o încorporare a amănuntului exact, conferind o funcție importantă reprezentării lumii exterioare, în care se mișcă niște eroi văzuți nu ca tipuri umane generale, ci ca oameni sociali, reprezentativi pentru epoca istorică, clasa și profesiunea lor. În această accepție largă, un stil realist se opune celui clasic (de o obiectivitate generalizatoare, abstractizantă și analitică în sens pur psihologic), sau celui baroc (hiperbolic, somptuos, violent estetic în marile-i antiteze), sau celui romantic (subiectiv, liricizant, evocator uneori al aspirațiilor vagi, al unei lumi de vis extatic, alteori înclinat și spre observația externă, dar subordonînd-o unor categorii ca „pitorescul", „culoarea locală" etc.). Firește, astfel de distincții nu pot fi aici decît sugerate fugar. O circumscriere mai exactă a stilului realist — în acest sens general — va rezulta, poate, din examinarea evoluției lui, pe care încearcă s-o surprindă, în dinamica ei atît de complexă, Erich Auerbach în *Mimesis*, amplu studiu, semnificativ subintitulat *Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Auerbach își propune nu o istorie a realismului în general, ci o privire istorică asupra „gradului și felului în care subiectele realiste au fost tratate serios, problematic ori tragic". Îl interesează, cu alte cuvinte, categoria estetică în care sînt incluse temele realiste începînd din Antichitate și mergînd pînă în secolul al XX-lea. Fără a pleca de la o definiție teoretică a *realismului* (termenul i se pare și lui Auerbach ambiguu), el adoptă un punct de vedere din care se lămurește un aspect esențial al problemei discutate. Realismul secolului al XIX-lea reprezintă — lucrul iese în evidență după o succesiune de excelente analize stilistice — stadiul unei complete emancipări de codurile estetice clasice,

Scanned with OKEN Scanner

care, sub o formă sau alta, fusesră pînă atunci în vigoare. În literaturile europene, încă din Antichitatea greco-latină, „doctrina anticilor privind diferitele niveluri ale reprezentării literare [...] — scrie E. Auerbach — a fost reluată mereu de orice mișcare clasicistă. Am ajuns să-mi dau seama că realismul modern, în forma pe care a luat-o în Franța în prima jumătate a secolului al XIX-lea, este un fenomen estetic caracterizat prin completa emancipare de vechea doctrină. Această emancipare este mai completă și mai semnificativă pentru formele literare ulterioare de imitație a vieții, decît amestecul sublimului și grotescului, proclamat de romanticii din aceeași perioadă. Cînd Stendhal și Balzac au luat indivizi oarecari din viața cotidiană, văzuți în dependența lor de circumstanțele istorice curente, și i-au situat în centrul unei reprezentări serioase, problematice și chiar tragice, ei au încălcat regula clasică a nivelurilor distincte ale stilului, căci, în conformitate cu această regulă, realitatea cotidiană practică nu-și putea găsi loc în literatură decît în cadrul unui stil jos sau intermediar, adică fie grotesc comic, fie plăcut, ușor colorat, ținînd de divertismentul elegant.“ Situația descrisă de Auerbach — constatată de mulți istorici literari și esteticieni, dar analizată nuanțat și sistematic pentru prima dată de filologul german — explică de ce multă vreme, din Antichitate pînă în iluminism și sentimentalism, stilul realist era aproape totdeauna subordonat categoriei comicului. Operelor cu conținut grav li se interzicea să înfățișeze realități comune, cotidiene, contemporane. Tragicul era rezervat exclusiv reprezentării unor caractere nobile, general-umane, desprinse de contingent. Separația aceasta a domniilor tragicului și comicului, existentă în epocile culturale mai vechi, și-a atins punctul culminant în clasicismul francez al secolului al XVII-lea.

Realismul a crescut, așadar, în spațiul comicului și, deși manifesta uneori o tendință de a deveni grav sau problematic, a fost mai ales satiric, licențios, umoristic sau ironic. Proza de factură comică a fost, pare-se, un teren fertil pentru dezvoltarea a ceea ce numim *stil realist*, de la Petronius pînă la marii povestitori ai Renașterii, pînă la apariția și răspîndirea narațiunii de tip picaresc, mai întîi în Spania secolului de aur, apoi și în celelalte țări europene. Cine vrea să-și formeze o imagine concretă a acelor epoci inutil

Scanned with OKEN Scanner

se va adresa operelor de caracter grav — poeme eroice, tragedii etc. Despre felul de viață al oamenilor din diversele categorii sociale, despre cadrul realității cotidiene, despre moravuri și obiceiuri, despre sentimentele și ideile specifice epocii va putea obține, în schimb, informații prețioase de la prozatorii satirici. Abia iluminismul și, în mai mare măsură, sentimentalismul (pe care Auerbach nu-l analizează, socotind operele lui ca primordial moralizator-didactice) produc în secolul al XVIII-lea marea schimbare: stilul realist, bazat pe observația cotidiană, pe descrierea vieții, așa cum se desfășoară ea în mediile sociale cele mai numeroase, devine un stil serios și grav. Romanul sentimental și „drama burgheză" sînt chiar excesive în acest sens. Procesul de evoluție a realismului — de la comic la problematic și la tragic — își atinge punctul final în literatura marilor realiști din secolul al XIX-lea. E un sfîrșit care înseamnă, de fapt, un început: căci realismul intră acum într-un proces de fecundă diversificare.

★

Noțiunea de *stil realist* reprezintă o generalizare a noțiunii istorice, într-un sens anume. Identificat în epoci atît de diverse, acest stil realist ne îngăduie să vorbim și de niște artiști cu o vocație specială în direcția realismului. Noțiunea discutată poate căpăta deci și un *sens tipologic,* ale cărui note esențiale se definesc în raport tot cu modelul marilor realiști ai secolului al XIX-lea și al XX-lea. Ceea ce le este comun artiștilor cu o vocație realistă — în ciuda diferențelor mari între perioadele în care trăiesc și creează — este folosirea frecventă și oarecum programatică a unor reprezentări ale realului cotidian în arta lor, spiritul acut de observație, forța de obiectivare. Scriitorii de tip realist nu sînt de obicei lirici, căci lirismul implică o anume tensiune subiectivă și o capacitate de percepere analogică a realului (proiecția obiectelor în metafore).

★

Capacitatea termenului de *realism* de a exprima atît raporturi limitate, precise, de ordinul strictei istorii literare, cît și raporturi foarte generale, privind legătura atît de

Scanned with OKEN Scanner

complexă între artă și realitate, face din el unul dintre cei mai folosiți termeni ai criticii artistice. Distanța mare între polii semantici ai acestui cuvînt admite un număr de loc restrîns (a-l stabili cu exactitate e imposibil) de semnificații intermediare.

Examinînd contextele lingvistice în care apare termenul de *realism* rămînem cu totul surprinși. Nici un alt termen literar (gîndindu-ne chiar la cei mai utilizați, cum ar fi *clasic* sau *romantic)* nu poate primi atîtea categorii de epitete ca realismul. Se poate vorbi de realism calificîndu-l istoric (antic, renascentist, iluminist, modern, contemporan), stabilindu-se un raport între el și alte categorii estetice (comic, tragic, grotesc, pitoresc) sau genuri (liric, epic, dramatic). Realismul poate fi determinat prin adjective delimitînd sfera sau aspectul realității reflectate (există un realism social, unul psihologic, unul citadin, unul țărănesc sau rural etc.). Termenul poate fi însoțit, apoi, de o mare diversitate de epitete apreciative (puternic, viguros, masiv, riguros, minuțios etc., sau, dimpotrivă, plat, tern, amorf, îngust etc.).

Ispita metaforelor, a formulărilor paradoxale (jucînd pe unul sau altul dintre sensurile posibile), a asociațiilor surprinzătoare este deosebit de puternică în legătură cu termenul de *realism.* Se întîmplă, nu o dată, să întîlnim acest cuvînt însoțit de calificări care par a-i contrazice semnificațiile fundamentale. Dostoievski își definea propria creație ca pe un „realism fantastic" (indicînd, de fapt, prin aceasta atracția lui spre abisal). Un eseist francez (Michel Leiris) a scris despre *Realismul mitologic al lui Michel Butor*[1]. În cutare studiu se vorbește despre „realismul fabulos" al lui Creangă. Pentru ca astfel de asocieri să fie fie acceptabile, trebuie ca numitorul lor comun să fie constituit de o impresie de *aplicare la realul evident* (și anume la un real concret, izolabil senzorial), pe care o produce opera caracterizată prin asemenea formule. Problema nu se poate discuta însă numai în principiu. E limpede că realismul, în sensul acesta foarte încăpător, avînd un mare număr de virtualități, poate fi atribuit unor fapte de literatură dintre cele mai diverse. Indicarea exactă a nuanței particulare are, de

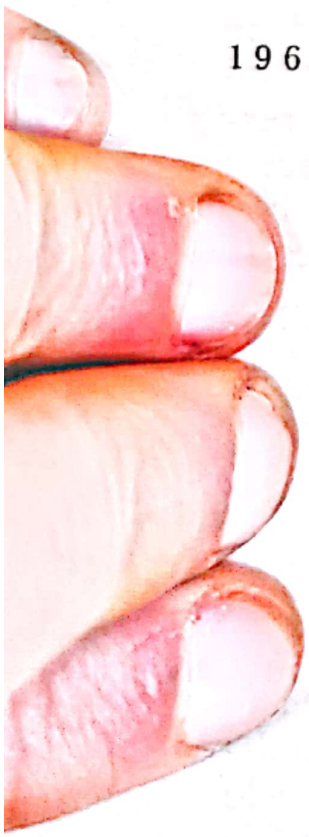
[1] *Critique*, februarie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

aceea, o însemnătate primordială, şi aici trebuie ţinut în primul rînd seama de specificul artistic al operei în chestiune. Se poate eventual accepta noţiunea de „realism fabulos“ în legătură cu Creangă (fantasticul lui e adesea foarte terestru, calificat prin detalii ale vieţii cotidiene ţărăneşti), dar aplicată prozei eminesciene ea devine un nonsens (acolo fabulosul e de pură factură romantică). Trebuie să constatăm că mai ales critica de tip eseistic prizează astfel de asocieri paradoxale. Se dau definiţiile cele mai ciudate realismului, autorii cei mai evident nonrealişti sînt preţuiţi ca realişti, inventîndu-se tot felul de categorii, ca „realism magic“, „realism mitologic“ etc.

O critică înclinată spre metafora intelectuală uzează şi adeseori abuzează de elasticitatea acestei noţiuni, care nu este totuşi — cum s-a văzut — de o extensibilitate ilimitată. E limpede, deci, că o critică lucidă (fără prejudecăţi, dar şi fără fascinaţii pur terminologice) va tinde să reducă folosirea termenului de *realism* în asemenea contexte cel puţin derutante.

1965



Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL DE FANTASTIC

Originar, prin *fantastic* (lat. *phantasticus*, gr. *fantastikos*) s-a desemnat ceea ce există doar în imaginaţie, ceea ce este, deci, lipsit de realitate, plăsmuire a purei *fantasii* (phantasia). N-au întîrziat însă să apară, în diferitele limbi europene în care acest cuvînt a circulat, nuanţe semantice şi chiar accepţiuni noi : extraordinar, extravagant, bizar, ciudat, grotesc, excentric, insolit, absurd, irațional, halucinatoriu sînt doar cîteva dintre elementele care alcătuiesc constelaţia semnificativă a termenului. Pentru a înţelege şi situa mai precis această constelaţie foarte complexă, nu este, poate, lipsit de utilitate să atragem atenţia asupra celor mai importante înrudiri şi vecinătăţi semantice ale *fantasticului*, care n-au putut să nu aibă o înrîurire asupra însăşi evoluţiei sale : *fantasmă (phantasma)*, cu sensul iniţial de iluzie, apariţie înşelătoare, viziune (onirică) şi care a devenit în vremea mai nouă unul dintre conceptele-cheie ale psihanalizei ; *fantasmă* a dat naştere cuvîntului *fantomă* (în franceza veche *fantosme* provenit din *phantasma)* : apariţie, spectru, umbră, nălucă, stafie, duh ; să mai adăugăm un termen de formaţie mai recentă, aplicat întîi „lanternei magice" : *fantasmagorie*. Ne putem explica astfel mai uşor unele dintre tendinţele literaturii *fantastice* moderne : explorarea lumii visului, predilecţia pentru tematica supranaturalului (apariţii spectrale, strigoi, vampiri etc.), inte-

Scanned with OKEN Scanner

resul pentru magie, necromanție, spiritism, metapsihică și, prin extensie, pentru mai toate formele de ocultism. În chip firesc, *fantasticul*, literar vorbind, a ajuns să conoteze (dacă nu chiar să denoteze) îngrozitorul, terifiantul, coșmarescul, oribilul.

Una dintre marile direcții de dezvoltare a literaturii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea încoace, direcție care a fost caracterizată ca *fantastică*, a impus o redefinire *a fantasticului* în limbajul critic. Pe această linie, a devenit din ce în ce mai evidentă încercarea de a se delimita semnificația *fantasticului* în raport cu aceea a unor termeni aflați într-o mai apropiată sau mai îndepărtată legătură de sinonimie cu el. Punctul de vedere al lui Roger Caillois *(De la féerie à la science-fiction,* prefață la *Anthologie du fantastique,* Club français du livre, 1958, reprodus parțial în ediția de la Gallimard, 1966, și integral în *Images, images...* José Corti, 1966) este pe deplin edificator pentru o atare îndrumare. Eseistul francez își întemeiază considerațiile pe o foarte decisă opoziție între *fantastic* și *feeric* (sau *miraculos),* pentru a propune ulterior o nouă opoziție, de data aceasta între *fantastic* și *science-fiction.* Fundamentală rămîne însă antiteza : *fantastic — miraculos,* destul de paradoxală pentru cel insuficient familiarizat cu problemele în discuție. Și într-un caz, și în celălalt, avem de-a face cu universuri fictive, dar distinct structurate și întreținînd relații deosebite cu realitatea. În miraculos, în basm, cu lumea lui populată de zîne, vrăjitori, genii bune și rele, totul se situează de la început pe tărîmul imaginarului și-al irealului, peripețiile povestite nu încearcă nici o clipă să pară posibile, ele nu comunică în nici un punct cu realitatea sau cu ceea ce convenim să numim realitate. Ne aflăm în fața unor „invenții menite să-i înveselească sau să-i înspăimînte pe copii". Fantasticul, în schimb, urmărește prin evocarea unor *apariții* stranii, insolite, pline de mister, să tulbure și să răvășească sentimentul nostru de realitate, certitudinile noastre. Plăsmuirile imaginației fantastice nu se mișcă în spațiul ireal, îndepărtat al feeriei, ci irump în mijlocul realității celei mai obișnuite, instaurînd teroarea. Fantasticul ar avea drept obiectiv instituirea unui climat psihologic particular, făcut mai ales din anxietate, perplexitate în fața misterului in-

Scanned with OKEN Scanner

sondabil, opresiune interioară etc. Spre deosebire de miraculos, care poate fi şi el uneori sumbru (există şi în basm întrupări ale forţelor răului), „în fantastic, supranaturalul apare ca o ruptură în coerenţa universală. Miracolul devine o agresiune interzisă, ameninţătoare, care sparge stabilitatea unei lumi cu legi socotite pînă atunci riguroase şi imuabile."

Adoptarea unei astfel de perspective asupra fantasticului are o seamă de consecinţe care pot părea, uneori, foarte surprinzătoare, întrucît prejudecăţile curente se găsesc brusc răsturnate. Aşa de pildă, dacă socotim fantasticul ca pe o *ruptură* în sentimentul nostru de realitate, e limpede că acest sentiment va trebui stimulat cu mijloacele cele mai eficace şi evoluate, spre a fi însă, în cele din urmă, contrariat: fantasticul presupune deci un grad înalt de dezvoltare a tehnicilor de evocare *realiste!* La fel, fantasticul e imposibil fără o conştiinţă a caracterului riguros al legilor naturale şi raţionale, şi, istoric vorbind, el nu putea apare decît pe terenul pregătit de iluminism, spre a se diversifica în coordonatele intelectualismului şi scientismului modern. În această direcţie ar fi ispititor de stabilit o conexiune între importanţa pe care-o deţine fantasticul în literatura engleză (de la *The True Relation of the Apparition of Mrs. Veal* a lui Daniel Defoe, din 1706) şi binecunoscutele înclinaţii ale spiritului englez spre empirism, pragmatism etc. Fantasticul presupune, pe de altă parte, — dacă acceptăm definiţia lui Caillois — o *estetizare* a fricii pe care-o produce gîndul la „cealaltă lume". Incredulitatea devine astfel o condiţie propice răspîndirii fantasticului: „Aici frica este o plăcere — scrie Caillois — un joc desfătător, un soi de pariu cu invizibilul... în care nimeni nu crede... O margine de incertitudine subsistă totuşi, pe care talentul scriitorului se străduieşte s-o menţină. De cele mai multe ori el izbuteşte, cu ajutorul logicii, al preciziei, al amănuntelor verosimile. El este exact, scrupulos, realist." Problema e, în fond, de a face cît mai convingător neverosimilul.

Toate acestea sînt perfect adevărate. Ceea ce nu exclude, însă, posibilitatea unei lărgiri a definiţiei fantasticului, categorie literară mai flexibilă şi cu mai multe valenţe decît crede Roger Caillois, al cărui punct de vedere

Scanned with OKEN Scanner

rămîne stimulator, trebuie s-o recunoaştem ; dar mai ales prin unilateralitatea lui. Elementul care trebuie reţinut din eseul lui Caillois mi se pare a fi ideea *rupturii,* ca factor constitutiv al fantasticului : fără a fi vorba de o ruptură exclusiv în ceea ce am numit *sentimentul realităţii* (deşi acesta este unul dintre cazurile frecvente). În esenţa lui, fantasticul ar putea fi considerat ca expresia unei ciocniri între două (eventual mai multe) sisteme de semnificaţie, dintre care unul poate fi cu uşurinţă *decodificat,* codul celuilalt (sau al celorlalte) rămînînd obscur ; de unde neliniştea, uimirea, senzaţia de mister, descumpănirea intelectuală în faţa imposibilităţii de a *elucida* etc. În paranteză fie spus, interesul unuia dintre cei mai mari povestitori fantastici ai secolului trecut, E.A. Poe, pentru problemele de criptografie nu este cîtuşi de puţin un semn de idiosincrasie, ci, dimpotrivă, acela al unei conştiinţe a surselor şi resurselor profunde ale fantasticului.

Nu va fi deci vorba, în fantastic, de o inserţie (nemotivată, alarmant brutală) a irealului în real, ci de un scurt circuit între inteligibil şi ininteligibil (ambele la fel de *reale).* Ceea ce alcătuieşte *fantasticul visului* — spre a lua un exemplu — nu vine din faptul irealităţii lui, fie ea cît de contrariantă, ci din faptul că semnificaţiile acestui fenomen psihologic foarte real şi curent ne scapă, sînt rebele codificărilor noastre. Visul e un limbaj, care seamănă uneori cu acela al realităţii cotidiene, care alteori se deosebeşte violent de el, dar pe care nu-l putem înţelege, deşi mereu ne pare că ar trebui să înţelegem *ceva* din el : acel *ceva* ni se refuză însă. Încercarea de a codifica semnele visului e străveche şi ea n-a fost încă, şi nu va fi probabil niciodată abandonată, deşi în fiinţa lui adîncă visul e un limbaj „deceptiv" (decipio=a amăgi), un limbaj în care semnificaţia se naşte şi se dezagregă în acelaşi timp.

Aş propune ca definiţie a fantasticului : ruptura în ordinea semnificaţiei, tulburarea semnificaţiei. Iată de ce *nebunia,* privită dintr-un anumit unghi, este una dintre temele fundamentale ale literaturii fantastice : Hoffmann (care mărturisea că se teme să nu înnebunească), Poe, Gogol, Dostoievski, Kafka — spre a evoca numai personalităţi de prima mărime — stau dovadă. Nimic în nebunie nu neagă legile „riguroase şi imuabile" ale lumii ; nimic

Scanned with OKEN Scanner

nu violentează sentimentul nostru intim de realitate (tocmai pentru că se abat de la normele lui spunem că nebunii sînt nebuni). Ceea ce ne impresionează şi ne neliniştește în faţa psihopatologicului (ca şi, uneori, a oniricului) este, la urma urmelor, faptul că nu *înţelegem :* nu numai codurile noastre obişnuite (socialmente necesare), dar însăşi aptitudinea noastră de a codifica se găseşte sfidată, pusă la grea încurcătură, lipsită de replică. Şi n-ar fi aşa dacă nebunia ar ţine de pura incoerenţă : ininteligibilul ei, care ne apare ca un refuz al inteligibilului, nu este arbitrar decît prin incapacitatea noastră de a-l „reduce". Această incapacitate poate să ne sperie.

Dar fantasticul nu e numaidecît terifiant. Incomprehensibilul nu ascunde numai ameninţări, după cum nu toate visele sînt coşmaruri. Există, după cum ştim cu toţii, vise de-o intensă poezie (o seducătoare poezie a *straniului),* alături de vise comice, groteşti, absurde. Mai mult decît atît, există vise cu o structură complexă, la formarea căreia participă mai multe dintre modalităţile fantasiei onirice, succesiv sau simultan. În ceea ce mă priveşte, nu mă pot împiedica să recunosc, pe lîngă fantasticul terifiant, un fantastic umoristic sau grotesc etc., care, de altfel, pot coexista în cuprinsul aceleiaşi opere literare în variate proporţii. Limbajul de *apariţii* al fantasticului ne poate înspăimînta, el poate produce însă, în anume condiţii, ecourile nostalgiei în conştiinţa noastră, după cum poate da naştere unor confuzii, false potriviri de-o clipă, care ne fac să rîdem : experienţa ininteligibilului are în principiu un registru la fel de larg ca şi aceea a inteligibilului.

Aprobînd definiţia lui Roger Caillois (care nu e inexactă, dar incompletă), am reţine din abundenta creaţie a lui Hoffmann doar o parte propriu-zis fantastică — *Nocturnele în maniera lui Callot,* cîteva dintre *Povestirile fraţilor Serapion* (între care, desigur, *Minele din Falun*), *Elixirele diavolului.* Dar *Ulciorul de aur ?* Dar *Prinţesa Brambilla ?* Dar atîtea alte povestiri în care regăsim spiritul acelui „comic absolut", despre care vorbea Baudelaire *(De l'essence du rire)* în legătură cu Hoffmann ? De ce ar fi *Ulciorul de aur* (subintitulat „Basm al vremurilor moderne") mai puţin fantastic decît, să zicem, *Omul cu nisipul ?* În fond, în *Ulciorul de aur,* în care se amestecă

Scanned with OKEN Scanner

efectiv elemente de basm, dar în contextul unei vieți prozaic-burgheze, caricatural reprezentate, se produce acea *ruptură* de care vorbeam, dar ceea ce se revelă prin ea nu este incomprehensibilul agresiv, strivitor, al coșmarului, ci incomprehensibilul poeticului : Anselmus pătrunde, datorită inocenței sale, datorită inadaptării sale comice la exigențele cotidianului, în Atlantida fantasiei, a înțelepciunii poetice inefabile.

Ruptura în ordinea semnificației — pe care o propun drept definiție a fantasticului — poate surveni brusc, neașteptat, cu efecte buimăcitoare ; ea se poate produce însă, ca în procesul unei *visări*, lent, cu o voluptuoasă sfîșiere, ca o dulce desprindere a simbolurilor de ceea ce simbolizează ele în mod obișnuit, pentru a primi o încărcătură obscură. Realitatea nu e neapărat contrazisă : înfățișările ei, iluzorii, fie ele cît de meschine sau de mărețe, pot apărea exclusiv ca roade ale fantasiei, și a continua să gîndim, cum sîntem obișnuiți, prin afirmație și negație, prin raportări cauzale, devine irelevant și chiar absurd. Un astfel de fantastic — un exemplu foarte adecvat îl constituie *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu — nu ne pune într-o stare de teroare, ci într-una de visare : intrăm pe nesimțite în contact cu un haos blînd al semnelor, realitatea însăși se ambiguizează, se topește într-o zonă de indeterminare semantică.

Terifiant, poetic-visător, fantasticul poate fi — și adeseori este — ironic. De ce am neglija virtualitățile lui satirice, atît de bine puse în lumină de opere ale unor autori pe care nu șovăim să-i caracterizăm drept fantastici ? O povestire ca *Pierderea respirației* de Edgar Poe își are una dintre justificările ei într-o transpunere grotescă a motivului umbrei pierdute din celebrul *Peter Schlemihl* al lui Chamisso. O folosire ironică a temei fantastice a *dublului*, într-o compunere satirico-onirică de-o excepțională putere halucinatorie, o aflăm în *Nasul* lui Gogol : sciziunea personalității e aici figurată printr-o derizorie pierdere anatomică (nasul care devine un *personaj* în toată regula, un *dublu* al „eroului"). Ironie a fantasticului, dar și *fantastic al ironiei.*

La urma urmelor, rîsul nu-i chiar atît de inocent, și, ca să reiau o maximă pe care-o citează și o comentează Baudelaire, *Înțeleptul nu rîde decît cutremurîndu-se :* există

Scanned with OKEN Scanner

ceva neliniştitor, o ispită demoniacă în rîs. Cum spunea Baudelaire (în *De l'essence du rire,* la care m-am mai referit) : „Rîsul vine din ideea propriei tale superiorităţi. Idee satanică între toate ! Orgoliu şi aberaţie ! Or, e notoriu că toţi nebunii din spitale au ideea propriei lor superiorităţi dezvoltată peste măsură. N-am văzut nebuni din umilinţă. Observaţi că rîsul este una dintre expresiile cele mai frecvente şi mai numeroase ale nebuniei." Iată că, aşezîndu-ne într-o perspectivă mai largă, putem descoperi o legătură — surprinzătoare, mai e nevoie s-o remarc ? — între rîs şi nebunie, acea nebunie care alcătuieşte specificul inconfundabil al unei întinse părţi din accidentatul, ciudatul teritoriu al literaturii fantastice. Nu este, oare, şi rîsul o reacţie pe care, în împrejurări particulare, o poate genera ruptura în ordinea semnificaţiei ? Desigur, nu orice fel de comic se înscrie în sfera fantasticului. Există însă, fără îndoială, şi un comic fantastic (cu nenumărate nuanţe, de la polul îngheţat al ironiei şi al *umorului negru,* atît de gustat, acesta, de către suprarealişti, şi pînă în regiunile mai blînde ale umorului sentimental).

O asemenea lărgire a conceptului de fantastic va avea poate de întîmpinat obiecţia că-i diminuează precizia, pînă la a-l face inoperant. E incontestabil totuşi că lărgirea propusă este legitimată de fapte literare dintre cele mai clare. Pentru a evita orice echivoc, e necesar poate să adaug — dîndu-i dreptate lui Roger Caillois pînă la un punct — că distincţia între fantastic şi miraculosul pur al basmului este întemeiată : feericul nu presupune nici o ruptură, nici o ambiguitate. Nimic mai *limpede* decît universul poveştii, care nu lasă loc nici unei perplexităţi. Desigur, surprinzătorul există în basm, dar sarcina pe care o are de îndeplinit este nu atît de a surprinde, cît de a ne *asigura* că basmul continuă : neaşteptatul e aşteptat, şi atunci cînd se produce, el are în mare măsură caracterul unei confirmări. Fantasticul poate foarte bine utiliza elemente de basm (cum se şi întîmplă, mai ales la romanticii germani), dar ca factori de ruptură în ordinea semnificaţiei : menirea lor este să tulbure imaginile, să şteargă contrastele dintre valori. Neaşteptatul se mută din dimensiunea narativă în cea semnificativă. Aceasta explică de ce basmul (alături de legende, mituri, superstiţii populare etc.) rămîne una dintre sursele

Scanned with OKEN Scanner

fantasticului. Ceea ce defineşte fantisticul nu e însă supranaturalul (nici ca atare, nici în contradicţie explicită cu naturalul), ci *apariţia* incomprehensibilului.

În principiu, nimic nu opune fantasticul credibilului. Autorul de literatură fantastică urmăreşte să facă să *apară* incomprehensibilul ; paralel (dacă nu lucid, intuitiv), el se străduieşte să asigure un anumit tip de credibilitate plăsmuirilor sale : credibilitate care va corespunde uneori exigenţelor „realiste", dar alteori exigenţelor unei lecturi „simbolice" (în acest caz se face apel la reprezentări şi modalităţi de structurare proprii „inconştientului colectiv" — şi aici trebuie căutată originea multora dintre motivele fantasticului). Psihologic vorbind, nu e nevoie să crezi în fantome ca să crezi pe cineva care declară că vede fantome (faptul că, eventual, îl socoteşti mistagog, detracat nervos, alienat, nu schimbă nimic, ba chiar face mărturia lui mai tulburătoare). Ceea ce e important în fantastic e faptul că *viziunea* a putut avea loc, indiferent de condiţii, motivaţii etc. : faptul că violarea *codului* s-a putut produce. Şi dacă ne sperie ceva în legătură, bunăoară, cu fantomele, nu e cîtuşi de puţin vorba de existenţa lor obiectivă, ci de posibilitatea ca ele să existe *şi pentru noi ;* ne e teamă nu de fantome, ci de fragilitatea propriului nostru sistem nervos, din care s-ar putea naşte fantome. Iată unul dintre resorturile fantasticului. Dar, aşa cum sînt *viziuni (fantasme)* de care ne e frică pentru că ar putea deveni şi ale noastre, sînt altele, a căror absenţă o regretăm şi care se transformă în obiectul unei nostalgii ; şi altele de care ne vine, pur şi simplu, să rîdem. *Apariţia (fania)* a ceea ce contrariază înţelegerea stă la originea celor trei atitudini fundamentale pe care le generează fantasticul (şi care se suprapun adeseori) : anxietatea, atracţia nostalgică, superioritatea hilară (să notăm, însă, că rîsul pe care-l stîrneşte fantasticul e unul destul de primejdios).

Vom avea, deci, de-a face cu o operă literară fantastică ori de cîte ori vom avea sentimentul că ne aflăm în *prezenţa* incomprehensibilului. Făcînd o analogie, pentru ca fisura să apară, trebuie să existe şi zidul : zidul casei Usher. E nevoie, cu alte cuvinte, de o construcţie în ordinea semnificaţiei pentru ca ruptura — prin care se *manifestă* ininteligibilul — să poată avea loc. Iată de ce proza (de la

Scanned with OKEN Scanner

anumite dimensiuni încolo) este domeniul legitim al fantasticului, deşi acesta e atît de aproape înrudit, pe unele laturi, cu poezia. Mă simt ispitit să spun că poezia e fisura fără zid ; proza realistică, zidul fără fisură : una din cele mai sugestive aproximaţii metaforice ale fantasticului rămînînd înfăţişarea straniei case Usher, aşa cum i-a apărut ea lui Edgar Poe. În finalul povestirii, aproape imperceptibila crăpătură din zidul casei Usher se va lărgi deodată, lăsînd să se vadă prin ea întregul disc al lunii (privit cu *ameţeală* de către povestitor), pentru ca sfărîmăturile să se prăbuşească numaidecît în apele opace ale sumbrului heleşteu. Chiar lucrurile cele mai solide şi mai durabile ţin, în fantastic, de natura *apariţiei :* natură pe care şi-o dezvăluie *dispărînd* fără urmă, destrămîndu-se, topindu-se.

Scanned with OKEN Scanner

O ÎNCERCARE DE DEFINIRE A NOȚIUNII DE „AVANGARDĂ" ÎN LITERATURĂ

Dificultățile care stau în calea definirii celor mai importante noțiuni folosite de critica și istoria literară se verifică, într-un context particular, și în cazul avangardei, termen cu semnificații dintre cele mai labile și care, în ciuda numeroaselor discuții ce i s-au consacrat în ultima vreme [1], refuză să se înscrie în tipare semantice riguroase. Și totuși, noțiunea beneficiază de suficiente determinări — traduse printr-un fel de „evidență intuitivă" — pentru ca labilitatea sensurilor ei să nu fie infinită : ceea ce, de altfel, deschide posibilitatea unor controverse terminologice, pe care un grad prea ridicat de arbitrar le-ar exclude în chipul cel mai firesc. De aici, ispita atîtor definiții, nu o dată violent contradictorii în înșiși termenii lor. Situația nu e nici nouă și nici, în vreun fel, neliniștitoare : în fond, definind termenii cu care operează, criticul nu face mai mult — dar nici mai puțin — decît să stabilească niște ipo-

[1] Menționăm cîteva dintre dezbaterile cu caracter internațional, cum ar fi aceea de la Helsinki (iunie 1959), organizată de Institutul internațional de teatru și consacrată problemelor teatrului de avangardă ; cum ar fi congresul C.O.M.E.S. de la Roma (1965), precedat și urmat de largi discuții în presa literară europeană. Semnalăm, de asemenea, interesul acordat mișcărilor de avangardă în cadrul celui de al V-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată (Belgrad, 1967).

Scanned with OKEN Scanner

teze de lucru, care, prin însăşi esenţa lor, sînt altceva decît nişte adevăruri definitive şi perfecte circumscrise.

Ce este, aşadar, avangarda literară ? Noţiunea, pusă în circulaţie într-o accepţiune estetică abia prin secolul al XIX-lea, este construită pe o evidentă (deşi nu lipsită de incongruitate) analogie militară ; tot aşa cum avangarda unei armate pregăteşte intrarea ei în acţiune, avangarda literară ar pregăti instaurarea unor noi structuri artistice, subminîndu-le pe cele vechi. Analogia poate fi împinsă şi mai departe : a face parte din avangardă — în orice sens — implică o serie de calităţi excepţionale, forţă, combativitate, curaj, luciditate. E uşor de înţeles de ce noţiunea de avangardă artistică a avut, la început în mod exclusiv, un caracter „partizan" : cei care s-au crezut învestiţi cu misiunea de a distruge formele expresive oficiale şi perimate şi de a impune altele noi s-au numit singuri „avangardişti", căci fără îndoială, în circumstanţele date, nimeni altcineva nu le-ar fi conferit un asemenea titlu. Termenul n-a întîrziat însă să capete un sens peiorativ — căci avangarda artistică avea duşmani puternici, între care chiar gustul public al timpului — sens care, alături de cel apreciativ, se menţine încă.

Plecînd de la analogia menţionată, Eugène Ionesco scrie în al său *Discurs despre avangardă* [1] : „Astfel, avangarda ar fi un fenomen artistic şi cultural precursor : ceea ce ar corespunde sensului literal al cuvîntului. Ea ar fi un soi de pre-stil, luarea de cunoştinţă şi direcţia unei schimbări... care trebuie să se impună în cele din urmă, o schimbare care trebuie într-adevăr să schimbe totul." Impunîndu-se, devenind stilul cultural dominant, avangarda s-ar transforma — prin însuşi succesul şi recunoaşterea ei — într-o ariergardă. Adept fervent al ideii de avangardă, Eugène Ionesco nu se poate împiedica să nu-şi dea seama de contradicţiile insolubile la care dă naştere o asemenea interpretare pur analogică ; de aceea propune o altă definiţie : „Prefer — scrie el — să definesc avangarda în termeni de opoziţie şi de ruptură. În vreme ce majoritatea scriitorilor, artiştilor, gînditorilor îşi imaginează că sînt ai timpu-

[1] Eugène Ionesco : *Notes et contrenotes*,, Ed. Gallimard, 1966, Coll. Idées *(Discours sur l'avant-garde)*.

Scanned with OKEN Scanner

lui lor, autorul rebel are conştiinţa că este împotriva timpului său. [...] Omul de avangardă este ca un duşman în interiorul însuşi al cetăţii, pe care se îndîrjeşte s-o disloce, împotriva căreia se revoltă, căci, la fel ca un regim, o formă de expresie stabilită este şi o formă de opresiune. Omul de avangardă este opozantul faţă de sistemul existent." Dar — avertizează Eugène Ionesco într-un alt text tot despre avangardă [1] — „mecanismul poziţiilor şi opoziţiilor (avangardei) este mult mai complicat decît îşi imaginează simpliştii dialecticii", astfel încît rezultatul final al eforturilor ei n-ar fi, de multe ori, o distrugere, ci o restituţie. În perspectiva perenităţii valorilor (pe care trebuie mereu să le redescoperim), avangardă stricto sensu nici nu există, ea e doar o aparenţă : „Avangarda fiind, bineînţeles, revoluţionară, ea a fost şi continuă să fie pînă astăzi, ca cele mai multe evenimente revoluţionare, o reîntoarcere, o restituţie. Schimbarea nu e decît aparentă : această aparenţă are însă o însemnătate enormă, căci ea este cea care permite (prin şi dincolo de nou) revalorizarea, reîmprospătarea permanentului." Astfel de reflecţii despre „aparenţa" schimbării şi despre perenitatea valorilor nu sînt însă specifice, după părerea mea, decît mişcărilor din cuprinsul celei de „a doua avangarde" (de după ultimul război), căci adevărata avangardă, cea care a impus folosirea largă a însăşi noţiunii, se distinge printr-o preponderenţă absolută a „momentului polemic" faţă de cel „constructiv" (chiar atunci cînd intenţia constructivă era declarată).

Astfel, artistul de avangardă este mai puţin — cum ar indica-o sensul iniţial, analogic, al termenului — acel ce pregăteşte terenul pentru o mare ofensivă a noului, cît un revoltat, pentru care noul însuşi nu este adeseori nimic mai mult decît un mijloc de distrugere, o substanţă cu mare putere explozivă în ordinea polemică. În formele ei extreme (deşi extremismul e nota comună a tuturor mişcărilor care se înscriu în cuprinsul ei) avangarda aplică, conştient sau nu, formula lui Tristan Tzara : „antiartă pentru antiartă". De unde rezultă că nu atît căutarea noului (cu atît mai puţin descoperirea lui) constituie esenţa avangardei. Dacă ne gîndim, de pildă, la cîţiva dintre marii

[1] *Toujours sur l'avant-garde*, în *Notes et contrenotes*, ed. cit.

inovatori incontestaţi ai prozei în secolul nostru : Proust, Kafka, Joyce, Musil — nu putem să nu constatăm că ei nu au avut decît incidental şi foarte superficial de-a face cu avangarda.

În momentele lor de furie (care au dus, fără voinţa lor, desigur, la constituirea unei adevărate *retorici* a negaţiei), reprezentanţii avangardei refuză să creadă în valoarea oricărui efort omenesc. „Măsurată la scara eternităţii, orice acţiune e zadarnică", afirmă Tzara.[1] În *Les pas perdus* (1924), în care sînt adunate texte anterioare constituirii doctrinei suprarealiste, André Breton proclamă că „este inadmisibil ca un om să lase vreo urmă a trecerii sale pe pămînt". Orice ierarhie e refuzată : „Ce este frumos ? Ce este urît ? Ce este mare, tare, slab ? Ce este Carpentier, Renan, Foch ? Nu cunosc. Ce sînt eu ? Nu cunosc. Nu cunosc, nu cunosc, nu cunosc." (Ribemont-Dessaignes). În primul *Manifest suprarealist* (1924), susţinîndu-se că posibilitatea activităţii suprarealiste îi este deschisă oricui, se ajunge implicit, şi explicit[2], la negarea noţiunii de talent. Suprarealiştii obişnuiau să citeze o frază a lui Lautréamont : „Poezia trebuie făcută de toţi, nu de unul". De altfel, multe dintre curentele avangardiste nu se vor numai „antiliterare", ci şi „aliterare". Sensul final al mişcării Dada este o „artă" de a trăi în chip dadaist. „A priori — proclamă Tzara —, cu ochii închişi, adică, Dada plasează înaintea acţiunii şi deasupra a orice : ÎNDOIALA. Dada se îndoieşte de orice."[3] Toate valorile sînt, deci, răsturnate. Dada exprimă polemic efortul spre o idioţie universală („Dada lucrează cu toate forţele la instaurarea idiotului pretutindeni"). Sau : „Dada e contra viitorului. Dada a murit. Dada e idiot. Trăiască Dada. Dada nu e o şcoală literară". Chiar şi su-

---

[1] Tristan Tzara : *Lampisteries précedées des sept manifestes Dada*, J.J. Pauvert, 1968.

[2] Cf. André Breton : *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1963 (Coll. Idées) :„Dar noi, noi care nu ne-am consacrat nici unei munci de filtrare, noi care ne-am făcut, în operele noastre, surdele receptacole ale atîtor ecouri, modestele aparate de înregistrare care nu se hipnotizează asupra desenului pe care-l trasează [...] înapoiem cu probitate talentul ce ni se acordă. Vorbiţi-mi de talentul acestui metru de platină, al acestei oglinzi, al acestei porţi şi al cerului, dacă vreţi. Noi n-avem talent..." *(Manifeste du surréalisme* — 1924).

[3] Cf. Tristan Tzara — *Lampisteries...*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

prarealiştii — care protestau împotriva nihilismului total al mişcării Dada — nu vor să facă „literatură", ci să instaureze un nou mod de viaţă, bazat pe împăcarea visului cu acţiunea, să realizeze o „transformare totală a vieţii".

Ceea ce caracterizează, în fond, avangarda (dincolo de lupta pentru nou care, repet, nu mi se pare esenţială şi care, la urma urmelor, e departe de a constitui apanajul ei exclusiv), este o anume stare de spirit *de furie, de exasperare*, pe care o defineşte excelent Geo Bogza într-un articol din *Unu*, întitulat *Exasperarea creatoare* (*Unu*, nr. 33, februarie 1931) : „A ne realiza pe noi în scris nu e pentru noi un ideal spre care să ne extaziem ca înspre o aureolă. Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzui-o, ci *trebuinţa de a evada din alta care ne exasperează* (s.n.). Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei ţări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică. [...] Viaţa noastră e arsă de conflicte. Dinamul nostru, o luciditate corosivă intentînd un drastic şi permanent proces lumii de dinafară şi nouă înşine. Exasperarea noastră e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva noastră. O exasperare împotriva exasperării." Definiţia dată de Bogza exasperării înregistrează, cred eu, toate momentele principale ale dialecticii spiritului de avangardă, făcînd, firesc, abstracţie de formele de manifestare, care pot fi de o diversitate nu o dată derutantă.

În cadrul unor astfel de coordonate generale se poate încerca o caracterizare şi ierarhizare a aspectelor principale ale avangardei literare. O interesantă contribuţie în această privinţă mi se pare studiul lui Adrian Marino despre *Avangarda literară* [1], făcînd parte, cum arată autorul, dintr-un mai vast proiect al unui *Dicţionar de idei literare*. Procedînd metodic, această încercare de descriere analitică a noţiunii de avangardă literară distinge nu mai puţin de cincisprezece sensuri în care ea poate fi folosită. Nu e vorba însă de sensuri paralele, ci derivate unele din altele (şi în unele cazuri, aş adăuga eu, doar de posibile implicaţii semantice). Refacerea itinerariului parcurs de Adrian

[1] Vezi *Iaşul literar*, nr. 7, 8, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Marino — firește, la o scară redusă — constituie un bun punct de plecare pentru o discuție a multiplelor probleme pe care le ridică definiția avangardei literare. Într-un sens extensiv (în care, observă autorul, „romanticii sînt, în felul lor... primii avangardiști ai literaturii"), avangarda s-ar confunda cu noutatea privită ca „obiect de cult absolut, intransigent" (I). Este esențială, totuși, nu atît noutatea ca atare, cît conștiința ei, în numele căreia „avangarda începe să se proclame deschis avangardă", apariția ei coincizînd cu „ivirea conștiinței inovației literare" (II). Nu orice nou va fi însă promovat de avangardă, ci numai acel „specific epocii", ceea ce dovedește, „în cel mai înalt grad, conștiința contemporaneității, a sincronizării, a integrării și participării la viața imediată, actuală" (III). Dar avangarda nu e numai modernă, preocupată de actualitate, ci și „prin definiție futuristă, deschisă larg spre viitor, fascinată de marele Mîine" (IV). „Viitorismul" presupune, cum arată Adrian Marino, un anume mesianism, care ia forma prozelitismului estetic. Avangarda e, deci, programatică, într-un grad atît de înalt, încît „manifestul devine un adevărat gen literar, de frecventat ca atare" (V). În numele mesajului său înnoitor, avangardistul, înzestrat totdeauna cu „spirit ofensiv", se revoltă împotriva trecutului osificat în formule vide, „academice", oficiale și oficioase. Avangarda înseamnă deci și rebeliune, încercare de a răsturna violent ceea ce e vechi în literatură și artă (VI). Mai mult, ea tinde să depășească marginile esteticului, se vrea „o formă de insurecție totală", un nou stil de viață, realizat prin practica unui „nonconformism absolut" (VII). Antidogmatismul, spiritul de rebeliune, transformate „într-un adevărat complex al agresivității", dau naștere unui nihilism care se manifestă de predilecție prin scandal (VIII). Pe de altă parte, însuși antidogmatismul se preface într-un dogmatism sui-generis, avangarda fiind caracterizată prin „psihologia sectară" a micului grup intolerant, fanatizat (IX). Intoleranța absolutistă a avangardei se întoarce adeseori împotriva membrilor înșiși ai grupurilor care o constituie : de aici, „divorțuri", „excomunicări" etc. (X). Paradoxal, o nouă avangardă fiind totdeauna posibilă, un grup avangardist e nevoit, ca să se mențină, să nege nu numai avangardele trecute, dar și pe cele viitoare, și în acest sens,

Scanned with OKEN Scanner

Dada proclama semnificativ că este „hotărît contra viitorului" (XI—XII). Avangarda îmbătrîneşte, se „clasicizează" şi, în mod curios, în manifestele ei se găsesc uneori expresii ale admiraţiei pentru noţiuni şi valori clasice prin excelenţă : „severitate", „necesitate", „ordine" etc. (XIII—XIV). În sfîrşit, avangarda are uneori tendinţa să se autodizolve, iarăşi conform propriei dialectici interioare — cazul mişcării Dada fiind edificator în această privinţă (XV).

Bazată mereu pe fapte concludente (bogăţia şi varietatea referinţelor trebuie subliniată în chip deosebit), operînd, într-un stil care şi-a asimilat ironia de tip francez, o serie întreagă de disocieri subtile, cercetarea întreprinsă de Adrian Marino ne pune în faţa unei încercări de definire *analitic-descriptivă* a noţiunii de avangardă, într-o dublă perspectivă : de pe o parte sistematică, de pe altă parte istorică (e vorba de o istorie „internă", de fapt, de urmărirea ciclului avangardei, de la naşterea ei din cultul pentru nou pînă la dispariţia ei prin autonegare). Totul e exact, convingător, bine gîndit în această tentativă de cuprindere a unui fenomen cu margini curgătoare, cum este avangarda artistică. Un singur lucru lipseşte, după părerea mea : şi anume ierarhizarea, după importanţă, a sensurilor şi trăsăturilor avangardei, care ar fi presupus, desigur, formularea unei ipoteze asupra *esenţei avangardei.* Atenţia acordată dinamicii istorice (în înţelesul precizat) a impus adoptarea unei sistematici particulare, plane. Cum în această direcţie ar fi puţine lucruri de adăugat, orientarea discuţiei spre problema sugerată mi se pare mai fertilă.

Cum am mai spus-o, cred că esenţa avangardei literare ar putea fi identificată cu *negaţia,* idee pe care o împărtăşesc, între alţii, numeroşi avangardişti. Actul de avangardă este deci, înainte de orice altceva, unul distructiv, polemic, şi noul e mai de grabă un steag de luptă, spre a folosi iarăşi un simbol militar, sau unul din acele „slogan"-uri în numele cărora se desfăşoară procesul violent de spargere a vechilor tipare. Iconoclastia — ca atitudine ireductibilă — n-a jucat niciodată în istoria literaturii un rol de o asemenea însemnătate. Firește, identificarea ideii de avangardă cu negaţia poate întîmpina obiecţiuni, aparent întemeiate. S-ar putea spune, bunăoară, că afirmaţia

Scanned with OKEN Scanner

e valabilă doar pentru unele curente din cadrul larg al avangardei, de pildă dadaismul, care-şi declară cu ostentaţie nihilismul total ; dar că alte curente au, în schimb, ambiţii constructive mărturisite programatic : suprarealismul, sau — şi aici însăşi denumirea orientării devine un argument — constructivismul. În fond — mai trebuie s-o amintim ? — nu există negaţie fără o afirmaţie subiacentă şi, dintr-un astfel de unghi, chiar şi dadaismul poate apare ca o mişcare esenţial pozitivă, cum încearcă de altfel să demonstreze autorul unei recente şi masive teze de doctorat intitulată *Dada à Paris* [1]. Foarte adevărate toate acestea, nu mai puţin adevărat este însă faptul că şi o afirmaţie are totdeauna o valoare polemică, mai mică sau mai mare, iar uneori ea este chiar o negaţie (în cazul ironiei). Chiar şi atunci cînd avangarda aspiră spre actul constructiv, coeficientul lui polemic este foarte ridicat, în aşa măsură încît el capătă o însemnătate determinantă. Aşa că, reluînd pe doctul istoric al dadaismului, Michel Sanouillet, putem fi de acord că spărgînd o sticlă de cerneală Picabia face un tablou, dar acest tablou este unul al cărui sens stă exclusiv în faptul că le neagă pe toate celelalte, şi nu în faptul că, în cele din urmă, el poate căpăta numele (mai mult sau mai puţin abuziv) de „tablou". Este suprarealismul un curent chiar aşa de pozitiv cum s-a spus ? Cine cunoaşte istoria suprarealismului îşi poate da uşor seama că fundamentele lui, principalele puncte de pornire stau într-o violentă negaţie, la care toate aspectele lui constructive pot fi, în ultimă instanţă, reduse. Dacă primul *Manifest al suprarealismului* (1924) mai putea lăsa să subziste unele dubii în această privinţă, *Cel de-al doilea manifest al suprarealismului* (1930) le spulberă în chipul cel mai defi-

[1] Cf. Michel Sanouillet : *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965. „Omul — argumentează Sanouillet —, aşa cum este el constituit, nu poate să nu creeze", şi astfel : „Tzara poate să pulverizeze cuvintele, şi iată un poem ; Picabia poate să spargă o sticlă de cerneală, un tablou s-a născut. [...] Duchamp, vizînd la o distrugere totală a actului creator, poate înceta să picteze, el dă existenţă unui mit. Nimic nu se distruge ; totul se transformă. [...] Repuse într-o astfel de perspectivă, toate actele mişcării Dada iau un aspect nou : valoarea lor exemplară creşte în proporţie directă cu intenţiile devastatoare care le-au dictat". Etc. (*op. cit.*, p. 429.)

Scanned with OKEN Scanner

nitiv... „Suprarealismul — scrie aici Breton — nu s-a temut să-şi facă o dogmă din revolta absolută, din nesupunerea totală, din sabotajul în regulă şi din faptul că nu aşteaptă nimic decît de la violenţă. Actul suprarealist cel mai simplu constă, cu revolvere în mîini, să cobori în stradă şi să tragi la întîmplare, atît cît poţi, în mulţime." Şi după ce, într-o notă, subliniază încă o dată : „Cred în virtutea absolută a tot ceea ce se exercită, spontan sau nu, în sensul inacceptării..." etc., adaugă semnificativ că legitimarea actului suprarealist celui mai simplu (şi care rămîne un act pur verbal, mai e nevoie s-o spun ?), „...nu este cîtuşi de puţin incompatibilă cu credinţa în acea lucire pe care suprarealismul caută s-o descopere în adîncul nostru". Legătura între cele două direcţii, arată Breton, o constituie „disperarea umană", astfel încît credinţa în interioritatea profundă n-ar putea-o împărtăşi cu adevărat decît cel ce e capabil să-şi descarce revolverele, la întîmplare, în oamenii de pe stradă. O radicalizare verbală a spiritului polemic (foarte acut şi în primul *Manifest*) poate fi observată pretutindeni în *Cel de-al doilea manifest al suprarealismului*. Dacă înainte mişcarea îşi căutase predecesori (se întîmplă ca avangarda să-şi descopere sau să-şi invente o tradiţie), acum Breton proclamă : „În materie de revoltă, nici unul dintre noi nu trebuie să aibă nevoie de strămoşi" ; şi, fără cruţare, vechii idoli sînt distruşi : Rimbaud, Baudelaire, Edgar Poe („Să scuipăm, în treacăt, pe Edgar Poe"), singurul care scapă acestui „masacru" fiind Lautréamont. În acelaşi document se subliniază la un moment dat că suprarealismul a depăşit preocupările formale şi că „...ne interesează mai mult să judecăm *valoarea subversivă* (s.n.) a unei opere ca aceea a lui Aragon, Crevel, Eluard, Péret...". Aş face observaţia parentetică, pornind de la citatul transcris, că avangarda e în genere foarte puţin interesată de chestiunile formale (deşi cei mai mulţi dintre cei care s-au ocupat de ea consideră că acesta e un aspect esenţial) şi că, în schimb, tendinţa centrală, care animă într-un fel sau altul toate curentele din cuprinsul ei, este una conţinutistică (cum era de altminteri firesc, căci negaţia e o problemă de conţinut, şi nu una de formă). Avangarda promovează — în ciuda aparenţelor — conţinuturi estetice subversive, şi într-un mod atît de exclusiv şi

Scanned with OKEN Scanner

de tiranic, încît, în limitele ei stricte, creaţia (care ţine într-o largă măsură de formă) devine doar prin excepţie posibilă. Aşa se explică de ce în orice operă literară de valoare, produsă de un reprezentant al avangardei (exemple se pot da numeroase), se pot identifica totdeauna abateri, uneori foarte flagrante, de la sistemul de reguli prohibitive pe care l-au elaborat, conştient sau nu, orientările ei cele mai caracteristice. [1]

Din admiterea ipotezei (pentru care pledează, cum s-a văzut, argumente dintre cele mai convingătoare) că esenţa avangardei o constituie negaţia, polemica, revolta, că vocaţia ei este prin excelenţă distructivă, ireductibil iconoclastă, decurg consecinţe deosebit de importante în ceea ce priveşte stabilirea semnificaţiilor noţiunii de avangardă şi posibilitatea subsecventă a utilizării ei. În primul rînd, insistenţa asupra noului (în ciuda frecvenţei cu care apare la multe dintre curentele avangardiste) nu mai poate constitui un semn distinctiv. Noul, proclamat cu mari strigăte (ca la futurişti, de pildă), nu este în destule cazuri decît unul dintre aspectele pe care le ia ceea ce numeam *retorica avangardei* (şi aceasta joacă un rol deosebit în toate mişcările din cuprinsul ei, un rol care ar merita să fie analizat mai profund). Dacă avangarda n-a promovat noul decît incidental, ea l-a făcut în schimb posibil, ducînd

---

[1] Despre caracterul primordial conţinutistic al avangardei vorbeşte şi italianul Angelo Guglielmi, unul dintre reprezentanţii aşanumitului Grup 63, despre care, recent, Cornel Mihail Ionescu a scris un studiu foarte acut (Cornel Mihai Ionescu: *Generaţia lui Neptun (Grupul 63)*, E.L.U., 1967). Într-un eseu despre *Avangardă şi experimentalism*, în care stabileşte un contrast între vechea avangardă şi experimentalismul contemporan italian, Guglielmi scrie: „Revoluţiile lingvistice ale futuriştilor sînt zgomotoase şi superficiale. Ele acţionează asupra structurii exterioare a limbajului tradiţional cu scopul de a-l antrena într-o criză ireversibilă şi de a-i denunţa sterilitatea esenţială.

[...] În fond, dacă ne gîndim bine, niciodată simţul limbii n-a fost mai absent decît în cazul scriitorilor de avangardă. Să ne gîndim la beatnicii americani de azi sau la tinerii furioşi englezi. Revolta scriitorilor de avangardă are în genere ca punct de plecare un înţeles conţinutistic emoţinal. Interesul pentru formă, în ciuda oricărei aparenţe, ocupă un loc secundar." (Trad. Cornel Mihai Ionescu.)

Scanned with OKEN Scanner

la o compromitere a vechiului în înseşi temeliile lui (prin vechi înţelegîndu-se, firește, nu marile valori ale trecutului, ci formele şi mai ales conţinuturile mimetic-parazitare ale acestora, inerţiile de gîndire care se legitimează din ele şi care contribuie astfel la falsificarea lor).

În lumina unor asemenea consideraţii aplicarea conceptului de avangardă artistică devine posibilă numai în anumite limite istorice bine precizate. Nici unul din curentele secolului XIX nu poate fi considerat avangardist decît pe baza unor analogii unilaterale, forţate şi abuzive. Nici romantismul, nici simbolismul, cu toate că s-au angajat în polemici estetice răsunătoare, — care au putut pregăti, în chip indirect, explozia marelui *Nu* de mai tîrziu — nu sînt în esenţa lor mişcări negative, deci au numai superficial puncte comune cu avangarda artistică. Aceasta din urmă apare în condiţiile adîncirii crizei moderne a valorilor în preajma primului război mondial (anul publicării manifestului lui Marinetti, 1909, poate fi luat ca o dată convenţională) şi, sub forma unor curente ca futurismul, cubismul plastic şi literar, expresionismul (doar parţial), dadaismul, constructivismul, suprarealismul etc., şi-a prelungit existenţa pînă la cel de-al doilea război mondial. În ultimele două decenii s-a vorbit, în literaturile occidentale, de constituirea unei „a doua avangarde", reprezentată de mişcări cum ar fi aceea a „noului roman" în Franţa (Nathalie Sarraute, Michel Butor, A. Robbe-Grillet etc.) sau aceea a teatrului absurdului (Beckett, Eugène Ionesco, A. Adamov etc.). Din noua avangardă — impropriu numită astfel — ar fi mai face parte o serie de recente grupări literare, beatnicii americani, *I Novissimi*, în Italia, grupul adunat în jurul revistei *Tel-Quel* în Franţa. Adevărul este că — spre a relua distincţia lui Angelo Guglielmi între avangardă şi experimentalism — în multe dintre cazurile la care m-am referit e vorba în primul rînd de experimentalism, fenomen, în fond, străin, chiar în formele lui extreme şi derutante, de *terorismul negativist* al adevăratei avangarde. Prelungiri efective ale avangardei interbelice există încă, firește, dar ele participă acum la un

Scanned with OKEN Scanner

stil autonom, cu particularităţi bine precizate, un stil şocant şi scandalos care nu mai şochează şi nu mai scandalizează pe nimeni : transformată în mit, avangarda s-a instituţionalizat şi s-a comercializat pe scară largă, printr-un proces care doar aparent este paradoxal.[1] De multe ori, într-o epocă în care dadaismul a devenit subiect de teză de doctorat, ostentaţiile dezlănţuite ale primei avangarde (care puteau exprima un protest spiritual autentic) au devenit o sursă preţioasă de inspiraţie pentru stilul reclamelor din „societatea de consumaţie" !

Revenind la problema în discuţie, trebuie subliniat că atribuirea unei esenţe pur negative avangardei face din ea o noţiune sistematică, dar care, ciudat, nu poate fi folosită decît cu un sens delimitat istoric. Cel puţin pînă acum aşa par a sta lucrurile, căci niciodată în trecut n-a existat vreo mişcare sau tendinţă literară, care să se fi aşezat — măcar temporar — sub semnul polemicii absolute. Avangarda artistică apare aşadar ca un *fenomen al primei jumătăţi a secolului XX*, care s-a manifestat, sub forme specifice, în numeroase culturi ale lumii şi care astăzi, deşi se vorbeşte mult despre el (mai ales în Occident) — şi poate tocmai pentru că se vorbeşte mult despre el — s-a transformat într-un *mit*. Dar nu acest mit al avangardei (a cărui analiză ar fi fără îndoială extrem de interesantă) ne preocupă acum.

Definiţia avangardei ca negaţie şi revoltă ne-a situat pe un plan teoretic şi ideal, în sensul că oricît am căuta o individualitate — mai reprezentativă sau mai puţin reprezentativă din punctul de vedere al valorii contribuţiei ei —, care să încorporeze cu toate implicaţiile ei ideea de avangardă, n-am izbuti s-o găsim ; de aceeaşi dificultate ne-am lovi însă dacă am încerca să descoperim un clasic pur sau un romantic pur, ceea ce n-ar însemna cîtuşi de puţin că nu există clasicismul sau romantismul. De fapt, noţiunile care desemnează curente sau perioade literare

[1] Nu de mult, *The Times Literary Supplement* (6 aug. 1964) a consacrat un foarte interesant număr special acestor probleme, abordate sub titlul general de *The Changing Guard (Garda schimbătoare)*.

Scanned with OKEN Scanner

sînt niște abstracții pe care un foarte mare număr de excepții le confirmă. Asta nu vrea să zică altceva decît că în materie de istorie literară conceptele cele mai caracteristice sînt doar niște repere ideale, stabilite pe baza unui complex de reguli posibile deduse din experiența literară, dar exclusiv pentru determinarea abaterilor de la aceste reguli.

1967

Scanned with OKEN Scanner

CE ESTE „LA NOUVELLE CRITIQUE" ?

Asistăm, în Franţa de azi, la o adevărată „bătălie a criticii", cu un ecou internaţional neaşteptat de larg. Operele reprezentanţilor a ceea ce, cu un termen destul de vag, se numeşte „la nouvelle critique" sînt traduse cu o uimitoare rapiditate şi larg comentate în Italia, R.F.G., Statele Unite etc. Un viu interes pentru dezbaterile prilejuite de „noua critică" se manifestă mai ales în cercurile universitare de peste Ocean. Astfel, spre sfîrşitul anului trecut, universităţile John Hopkins (Baltimore, Maryland) şi Stanford (California) au organizat, sub conducerea profesorilor René Girard şi, respectiv, John C. Lapp, colocvii dedicate problemelor interpretării critice, la care au fost invitaţi să conferenţieze cîţiva din membrii corpului didactic de la *Ecole pratique de hautes études* (unul dintre cele mai puternice centre de iradiaţie ale „noii critici") : Jacques Lacan, Roland Barthes, Lucien Goldmann, Charles Morazé etc., precum şi Georges Poulet, Jean Hyppolite, iar din tabăra opusă, profesorul sorbonian Raymond Picard. Mai mult decît atît, s-au organizat schimburi de profesori şi de studenţi între John Hopkins University şi *Ecole pratique de hautes études :* lui Lucien Goldmann, care ţine în prezent cursuri la universitatea americană, îi va succeda, pare-se, Roland Barthes.

Scanned with OKEN Scanner

Paradoxal, critica şi discuţiile care se poartă în jurul ei par a fi devenit, cel puţin în Franţa, centrul de interes al întregii vieţi intelectuale, producînd exaltări, negaţii, sciziuni şi regrupări spectaculoase. Cine ar fi crezut că problematica dificilă şi specială a criticii va putea vreodată declanşa resorturile unor atît de puternice pasiuni polemice ?[1] Poate că acest fenomen, căruia ne este greu să-i găsim un corespondent în trecut, se datorează, între altele, şi unei anume crize a creaţiei literare propriu-zise destul de evidentă în Franţa ultimilor cîţiva ani, dar mai ales procesului din ce în ce mai decis de intelectualizare a literaturii : ceea ce are drept consecinţă o apropiere tot mai mare între tipul scriitorului şi acela al criticului. Cum în diferite perioade s-a putut constata înflorirea mai bogată a cîte unui gen literar — poezia, romanul, teatrul —, n-ar fi, poate, exagerat să vedem, în actuala conjunctură intelectuală din Franţa, semnul unei „vîrste a criticii"... O vîrstă a criticii, anunţată, în alt plan, de experienţele unei anume poezii, care se scrutează pe sine, încă de la Mallarmé, şi ale romanului, care, devenit „roman al romanului" o dată cu Proust, se meditează şi se interoghează pe sine în scrisul saturat de reflexivitate al reprezentanţilor „noului roman" : Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute etc.

Abandonînd însă, deocamdată, astfel de ipoteze, să vedem ce este, de unde vine şi ce aspiră să fie „noua critică". Să observăm, încă de la început, că aceia care se numesc sau sînt numiţi „noii critici" se situează, în cele mai multe cazuri, pe poziţii diverse şi chiar adverse din punct de vedere al concepţiei despre literatură şi că singurul lucru care-i uneşte îl constituie atitudinea lor de opoziţie faţă de ceea ce s-a numit critica „pozitivistă", „universitară", „factologică" sau, pur şi simplu, „veche". Trecînd peste caracterul confuz al terminologiei folosite (la fel de vagi ca şi formula „noua critică" sînt şi celelalte,

[1] În această privinţă are deplină dreptate Paul de Man cînd scrie, în *New criticism et nouvelle critique* (*Preuves*, octombre 1966) : „Dezbaterile care rezultă din acest conflict au un interes mai mult sociologic decît literar : cînd probleme atît de particulare ating un asemenea grad de notorietate publică, totul nu poate avea loc decît la un nivel de conştiinţă mult inferior celui la care se desfăşoară adevărata gîndire".

Scanned with OKEN Scanner

dar n-are rost să intrăm acum într-o discuție terminologică), divergențele între cele două critici sînt destul de clare. Înainte de izbucnirea conflictului deschis (al cărui început îl marchează, se știe, publicarea pamfletului lui Raymond Picard [1]), Roland Barthes scria, în *Les deux critiques* (1963) [2]: „Există în prezent în Franța două critici paralele: o critică pe care o vom numi, pentru a simplifica lucrurile, *universitară*, și care în esență folosește o metodă pozitivistă, moștenită de la Lanson, și o critică de interpretare, ai cărei reprezentanți, foarte diferiți unii de ceilalți, de vreme ce e vorba de J. P. Sartre, G. Bachelard, L. Goldmann, G. Poulet, J. Starobinski, J. P. Weber, R. Girard, J. P. Richard, au în comun faptul că felul lor de a aborda opera literară poate fi pus în legătură, mai mult sau mai puțin, dar oricum în chip conștient, cu una din marile ideologii ale momentului: existențialism, marxism, psihanaliză, fenomenologie; ceea ce ar justifica să se vorbească despre aceasta ca despre o critică *ideologică* prin opoziție cu cea dintîi, care refuză orice ideologie și nu se reclamă decît de la o metodă obiectivă" (p. 246). Recunoscînd că „achizițiile pozitivismului, exigențele sale înseși, sînt ireversibile", R. Barthes arată că, oricît de util în stabilirea faptelor literare, pozitivismul este și el o ideologie — și încă una depășită —, natura lui ideologică fiind vizibilă în două puncte esențiale. Mai întîi, pozitivismul ar avea o idee foarte parțială și teoretic rudimentară despre literatură, refuzînd să se întrebe: ce este literatura? și: de ce se scrie? „A nu-ți pune astfel de întrebări — scrie R. Barthes — este de asemeni un mod de a le răspunde, căci înseamnă a adopta ideea tradițională a bunului-simț (care nu e neapărat simțul istoric), și anume că scriitorul scrie pur și simplu pentru a se *exprima...*" (p. 247). Un determinism rigid, inapt să soluționeze complexele probleme ale creației artistice, face ca o critică ce se vrea istorică să refuze tocmai în acest sector esențial istoria, care „ne spune că nu există o ființă intem-

---

[1] R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J. J. Pauvert, 1965.

[2] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 246—251.

Scanned with OKEN Scanner

porală a literaturii, dar sub numele de literatură (el însuşi de altfel foarte recent) o devenire de forme, de funcţii, de motive, de proiecte"... etc. Al doilea punct în care se vădeşte natura ideologică — şi, ca şi în cazul precedent, învechită — a pozitivismului îl constituie ceea ce R. Barthes numeşte „postulatul analogiei". Căutînd „sursele" unei opere, critica universitară încearcă să pună „opera studiată într-un raport cu *altceva*", acest altceva putînd fi o altă operă, cronologic anterioară, o circumstanţă biografică, „o pasiune trăită în realitate de autor şi pe care el o exprimă...". Un asemenea raport „este — spune Barthes — întotdeauna analogic ; el implică certitudinea că a scrie nu este niciodată decît *a reproduce, a copia, a se inspira din* etc. ; diferenţele care există între model şi operă [...] sînt totdeauna puse pe seama geniului" (p. 248). Acolo unde analogiile nu mai sînt vizibile, critica universitară admite — Barthes devine ironic — misterul şi magia. De fapt, împotriva viziunii strict analogice se pot aduce argumente moderne, pe care criticul francez nu le trece cu vederea. Psihologia mai nouă admite existenţa unor *fenomene de denegaţie*, la fel de importante ca şi cele de conformitate : „...o dorinţă, o pasiune, o frustraţie pot foarte bine produce reprezentări *exact* contrarii ; un mobil real poate să se inverseze într-un alibi care-l dezminte" (p. 249). E vorba, de fapt, de fenomenele compensatorii. În acest al doilea punct, pozitivismul manifestă totuşi o anume receptivitate faţă de inovaţiile teoretice, cu condiţia însă ca opera să fie mereu discutată în funcţie de elemente exterioare ei (de unde tolerarea criticii psihanalitice, care explică opera prin biografia interioară a scriitorului). Ceea ce refuză critica universitară este o *analiză imanentă* a operei literare.

In *Qu'est-ce que la critique* [1], R. Barthes atacă pozitivismul lansonian pe motivul că, fiind o ideologie, el ascunde acest lucru : „De vreme ce aceste principii ideologice diferite sînt posibile *în acelaşi timp* — scrie criticul francez — (şi în ceea ce mă priveşte, într-un anume fel, subscriu *în acelaşi timp* la fiecare dintre ele), înseamnă că, fără îndoială, alegerea ideologică nu constituie fiinţa criticii şi că adevărul nu este sancţiunea ei. [...] Urmează că

[1] *Idem*, p. 252—257.

Scanned with OKEN Scanner

păcatul major în critică nu este ideologia, ci tăcerea sub care ea este ascunsă." (p. 254). Cum se explică, de fapt, posibilitatea — simultană — a mai multor principii ideologice în critică? R. Barthes reia, pentru a-şi demonstra acest punct de vedere, unele distincţii din lingvistica structurală şi din logica simbolică. Prin însăşi natura ei, critica ar fi un *metalimbaj*: „...critica este un discurs asupra unui discurs; este un *limbaj secund*, sau *metalimbaj* (cum ar zice logicienii), care se exercită asupra unui limbaj prim (sau *limbaj-obiect*)..." (p. 255). Critica fiind metalimbaj, „...sarcina ei nu este nicidecum să descopere «adevăruri», ci doar «validităţi». În sine, un limbaj nu este adevărat sau fals, el e valid sau nu: valid, adică alcătuind un sistem coerent de semne" (p. 255) [1]. Critica apare deci ca o activitate „formală" (în sens logic), ea trebuind să-şi propună ca finalitate „nu să descifreze sensul operei studiate, ci să reconstituie regulile şi constrîngerile elaborării acestui sens; cu condiţia să admită numaidecît că opera literară este un sistem semantic foarte particular, al cărui scop este să introducă «sens» în lume, dar nu «un sens»" (p. 256). Teoria criticii tinde, deci, să se întregească printr-o teorie a literaturii, ale cărei elemente le deducem, în afară de textele citate, din *Prefaţa* la *Essais critiques*, precum şi din eseurile *Literatură şi metalimbaj*, *Literatura, azi*, *Imaginaţia semnului*, *Activitatea structuralistă*, *Literatură şi semnificaţie* etc., la care trebuie adăugate mai vechiul *Le degré zéro de l'écriture* (1953) şi foarte recentul răspuns lui Ray-

[1] Să se compare acest punct de vedere cu afirmaţia lui R. Picard din pamfletul său: „Il y a une vérité de Racine, sur laquelle tout le monde peut arriver à se mettre d'accord. En s'appuyant en particulier sur les certitudes de langage, sur les implications de la cohérence psychologique, sur les impératifs de la structure du genre, la chercheur patient et modeste parvient à dégager des évidences qui déterminent en quelque sorte des zones d'objectivité: c'est à partir de là qu'il peut — très prudemment — tenter des interprétations". Curios cît de dificil şi lent trebuie să fie, după R. Picard, *accesul la evidenţe*. Lăsînd la o parte implicaţiile filozofice ale unei atari atitudini — pe care le analizează cu fineţe ci cu ironie Serge Doubrovsky, în *Pourquoi la nuvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966 (cf. p. 24-25) —, să notăm că interpretarea, concepută astfel, rămîne o problemă exclusiv de detaliu, neputînd în nici un caz viza însăşi *structura* unei opere, dată o dată pentru totdeauna.

Scanned with OKEN Scanner

mond Picard, *Critică şi adevăr*. Fără să intrăm în nuanţe, trebuie totuşi să arătăm că R. Barthes, plecînd de la clasica distincţie saussuriană între „signifiant" şi „signifié", vede în literatură „un sistem de semnificaţie «deceptiv»", un „limbaj intranzitiv", care, spre deosebire de cel „tranzitiv" (practic) — vizînd o transformare imediată a realului —, aspiră să „dubleze" realul. În *Literatură şi semnificaţie* se afirmă foarte peremptoriu : „Aceasta înseamnă că scriitorul se străduieşte să multiplice semnificaţiile, fără să le completeze sau să le închidă, şi că el se slujeşte de limbă spre a constitui o lume care semnifică foarte puternic, dar care în cele din urmă nu e niciodată semnificată («un monde emphatiquement signifiant, mais finalment jamais signifié»)..." (p. 265). Fiinţa literaturii stînd în „signifiant", nu în „signifié" (totdeauna „deceptiv", ambiguu, inepuizabil), critica trebuie, firește, să surprindă mecanismele de semnificaţie ale operei, fără să insiste asupra a ceea ce ţine în ea de „signifié". De aici, dichotomie operată chiar în sînul „noii critici" : Lucien Goldmann, Charles Mauron practică o critică (nu lipsită, după Barthes, de primejdii) care dă un contur foarte ferm şi numeşte „le signifié de l'oeuvre littéraire". O astfel de procedare nu contribuie, însă, decît într-o măsură limitată la dezvoltarea şi înţelegerea caracterului semnificant („signifiant") al operei. A doua orientare, ilustrată de Poulet, Starobinski, Richard, este aceea a „criticii tematice" (noţiune cu totul diferită de aceea folosită uneori la noi). „Această critică poate într-adevăr fi definită prin accentul pe care-l pune pe decupajul operei şi pe organizarea lui în vaste reţele semnificante." (p. 264) Recunoscîndu-i o existenţă implicită, critica tematică nu numeşte „le signifié", care rămîne astfel delimitat numai în cadrul formelor analizate. Avem de-a face, în cazul de faţă, cu o „critică imanentă" *(Literatură şi semnificaţie)*.

Cam aceasta ar fi, expusă destul de schematic, concepţia lui Barthes despre critică şi literatură, îndatorată, cum s-a putut vedea, structuralismului lingvistic (Roman Jakobson e deseori invocat) şi celui antropologic al lui Claude Lévi-Strauss (de la care ia, între altele, noţiunea de *omologie*, prin care vrea să înlocuiască vechea şi insuficienta *analogie*). Potrivit unei atari concepţii, criticul trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

caute să descopere în operă structura ei, relaţiile ei interioare funcţionale. Cele două operaţii obligatorii, ca în orice activitate structuralistă, sînt decupajul *(le découpage)*, apoi aranjamentul *(l'angencement)* unităţilor stabilite prin decupaj într-o formă. Structuralismul ar manifesta astfel „o categorie nouă a obiectului, care nu este nici realul, nici raţionalul, ci funcţionalul" *(Activitatea structuralistă,* p. 218). În aplicările practice (interpretarea lui Racine, de pildă [1]), alături de structuralismul teoretic se constată folosirea unor procedee şi formule psihanalitice, dar cu deosebirea importantă, faţă de criticii de strictă obedienţă freudiană (cum ar fi Charles Mauron), că diversele categorii psihanalitice nu sînt aplicate pentru definirea autorului, ci sînt folosite doar pentru definirea structurală a personajelor raciniene. În felul acesta — şi nu ştim ca o astfel de observaţie, ce ni se pare fundamentală, să fi fost formulată în larga dezbatere despre „noua critică" — psihanaliza îşi pierde orice sens explicativ, devine un limbaj cultivat aproape exclusiv pentru virtuţile lui „sugestive" (în direcţia mitologicului), nu mai tinde să-şi asocieze valori de cunoaştere, ci pur şi simplu valori, dacă ne putem exprima astfel, „retorice". [2]

Ne-am oprit mai îndelung asupra lui R. Barthes şi a concepţiei sale critice pentru că, deşi el reprezintă doar una din direcţiile noii critici, despre el s-a discutat mai mult în cadrul polemicii iniţiate prin diatriba vehementă a lui R. Picard şi, dincolo de aceasta, pentru că una din ideile lui centrale, adeseori reluată şi argumentată, con-

---

[1] Roland Barthes, *Sur Racine,* Paris, Editions du Seuil, 1963.

[2] Că psihanaliza poate produce fascinaţii terminologice rezultă cu limpezime dintr-o împrejurare pe care o pune în lumină, cu remarcabilă subtilitate, Jean Starobinski în studiul său *Psychanalyse et critique littéraire (Preuves,* mars 1966), atunci cînd arată că, în locul unui limbaj convenţionalizat şi cantitativ — propriu ştiinţelor —, Freud utilizează un limbaj figurat, mitologic, care l-a şi dus la multe dintre descoperirile sale. „Son «métalangage», — scrie Starobinski — qui se veut rigoureusement scientifique, est contaminé par son objet. De ce fait, on voit s'établir la plus étroite connivence entre la rhétorique psychanalytique et les phénomènes dont elle fait l'objet de sa recherche et de ses interprétations". Astfel, „le discours psychanalytique, qui voulait être discours scientifique [...] ne peut éviter une dramaturgie expressive et risque à tout moment d'être entrainé par le penchant inventif de sa propre rhétorique".

Scanned with OKEN Scanner

stituie, dincolo de toate diferențele metodologice și ideologice, un punct esențial în programul „noii critici". Ideea la care ne referim nu este foarte nouă, dar trebuie să recunoaștem că abia în perioada interbelică ea a început să se configureze mai puternic, devenind obiectul unei meditații estetice mai susținute. Este vorba de multiplicitatea profundă (și practic inepuizabilă) a sensurilor conținute de opera literară, idee care corespunde unei înțelegeri cu adevărat moderne a faptului artistic. Încercînd să schițăm — în chip fatal, foarte sumar — etapele unui proces de o extremă complexitate, n-ar fi, poate, ilegitim să situăm această importantă descoperire în contextul consecințelor marelui avînt al istorismului ce caracterizează secolul XIX. Se constată, acum, că în diferite perioade o aceeași operă a primit interpretări diferite, a fost privită din unghiuri modificate. Mentalitatea istorică găsește un interes deosebit în pătrunderea cauzelor ascunse ale acestui fenomen. Alături de istorii — puține, de altfel — ale interpretărilor date diferitelor opere, personalități, epoci, apar și încercări de explicare a permanenței, pe de o parte, și a mobilității istorice a valorilor, pe de alta ; sau, mai degrabă, a variabilității istorice a perspectivelor din care sînt ele receptate. Există, fără îndoială, un paradox al istorismului în această privință ; un paradox pe care-l ilustrează o pendulare continuă între relativism și o tendință opusă, de totalizare explicativă (dusă uneori pînă la dogmatism). Din punct de vedere istoric, dacă o operă sau o personalitate au fost interpretate diferit în epoci diferite, aceasta înseamnă, în definitiv, că toate aceste interpretări succesive sînt valabile numai în funcție de coordonatele în care s-au produs și care le-au făcut, într-un fel, necesare, și că, luată în sine, nici una din interpretări nu e mai valabilă decît alta. Orice istorism reflexiv — care nu se poate mulțumi cu simpla constatare a faptelor de succesiune — tinde să devină însă o filozofie a istoriei, să descopere, adică, adevăratele legi generale ale evoluției istorice. În domeniul limitat care ne preocupă, această tendință se traduce printr-o încercare de a găsi o interpretare a interpretărilor, cu alte cuvinte o interpretare (sau o explicație) care, ținînd seama de toate celelalte, să constituie o cheie a lor și, implicit sau explicit, a operei care le-a generat. Atunci, însă, apare

Scanned with OKEN Scanner

o interpretare care, justificîndu-le pe celelalte, devine *mai adevărată* decît ele.

Relativismul istoric, prelungit într-o gîndire individualistă şi subiectivistă (e cert că istorismul romantic a fost şi un efect, şi un stimulent al individualismului), poate duce — şi a şi dus — la o pulverizare a însăşi noţiunii de obiectivitate a valorii. Descoperim o astfel de implicaţie în atitudinea criticii impresioniste de la sfîrşitul veacului trecut şi începutul celui actual. Invers, tendinţa cealaltă, scientistă şi filozofică, a putut duce la o concepţie rigid deterministă, în ultimă instanţă statică şi obiectivistă asupra valorilor (o concepţie al cărei punct de pornire istoric era, în cele din urmă, contrazis). Fără îndoială că, în manifestările curente ale gîndirii critice, astfel de atitudini teoretice n-au apărut niciodată atît de simplu şi de explicit. Folosim aici aceste scheme „ideale" doar pentru orientarea demonstraţiei, exagerînd deliberat.

Fapt este că, în gîndirea estetică şi critică mai nouă, problema multiplicităţii de sensuri cu care e înzestrată opera literară a fost pusă dintr-un unghi diferit, interesat să descopere elementele structurale care fac posibilă acea plurivalenţă a ei. S-a ajuns, astfel, la considerarea operei literare în latura ei cea mai evidentă (dar în acelaşi timp cea mai puţin studiată în critica secolului XIX): *limbajul*. Cred că se poate identifica într-o atare împrejurare una dintre consecinţele unui proces mai larg de reabilitare filozofică a concretului, a imediatului. Or, era imposibil să se cerceteze natura limbajului literar fără a se face apel la lingvistică. În acest sens, formaliştii ruşi (Şklovski, Tomaşevski, Propp, Jirmunski, Tînianov etc.), în ciuda exagerărilor lor, sînt nişte precursori, urmaţi de unii dintre membrii cercului lingvistic de la Praga (între care R. Jakobson). În Anglia, bazele unei noi direcţii critice — mai puţin legată de lingvistica propriu-zisă, cît de semantică — sînt puse de I.A. Richards, care dă (în colaborare cu C. K. Ogden) celebrul *The Meaning of Meaning* în 1923 — unde, pe plan teoretic, se fundamentează distincţia între funcţia referenţială şi cea emotivă a limbajului. În 1927 Richards îşi publică *Principles of Literary Criticism* şi apoi subtilele şi fertilele consideraţii din *Practical Criticism*. *The Seven Types of Ambiguity* de Wil-

Scanned with OKEN Scanner

liam Empson (1930) exercită o influență considerabilă atît în Anglia, cît și în America, unde, pornind de la îndrumări desprinse din opera lui, a lui I.A. Richards și a lui T.S. Eliot (în mai mică măsură), se formează mișcarea *New Criticism* (termenul e lansat de John Crowe Ransom, în 1941), cu reprezentanți, de altfel, foarte diferiți între ei, ca Blackmur, Cleanth Brooks, Kenneth Burke etc., dar care au în comun o concepție asupra operei literare ca structură verbală, de analizat în coerența și în totalitatea ei semantică, aspect ignorat de o critică tradițională, preocupată să elucideze opera doar prin acumularea de informație externă (biografică, istorică etc.). În Germania, în afara unei critici și teorii literare care se preocupă de tipologia și morfologia culturii, găsim o puternică orientare spre problemele de stilistică: să amintim de *Stilstudien* (1928) și *Romanische Stil- und Literaturstudien* (1931) ale lui Leo Spitzer, de *Das Bild in der Dichtung* (1927—1934) de Hermann Pongs etc. Toate aceste manifestări — foarte diverse în implicațiile lor — constituie un aspect al reacției împotriva pozitivismului, reacție mult mai largă, de altfel.[1] Una dintre consecințele estetice cele mai profunde ale unor atari îndrumări — lăsînd la o parte divergențele de concepție și deosebirile de metodă între reprezentanții lor — a fost, fără îndoială, descoperirea caracterului deschis al operei literare, chiar de la nivelul limbajului ei. Continuînd unele dintre ideile lui Tomașevski, structuraliștii de la Praga afirmă în chip decis structura multidimensională a operei literare, caracterul ambiguu al propoziției poetice.[2] Empson face din *ambiguitate* una din noțiunile cele

---

[1] Cîteva punote de reper generale, împreună cu bogate trimiteri bibliografice în problema discutată, în René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963, în capitolele: *Literary Theory, Criticism and History, The Revolt against Positivism in Recent European Scholarship* și *American Literary Scholarship*.

[2] Recenta lucrare a lui Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962 — pe care am consultat-o în traducerea franceză apărută la Editions du Seuil, 1963 — discută analitic această problemă. Esteticianul italian descrie două tipuri de deschidere: orice operă artistică este, prin ea însăși, prin structura ei, o operă *deschisă*, în sensul că admite un evantai larg de posibilități interpretative; în arta modernă (la un Joyce, de pildă, a cărui concepție estetică face obiectul unui capitol amplu) se observă un tip de deschidere de gradul al doilea, căci

Scanned with OKEN Scanner

mai utilizate în critica anglo-americană. Pe diferite căi, pornindu-se de la aspectul de limbaj al operei literare, s-a putut ajunge la concluzii apropiate. Şi la noi, Tudor Vianu, care încă din perioada imediat anterioară războiului se orienta spre problemele stilisticii, a afirmat în mai multe rînduri opinii asemănătoare celor amintite, integrîndu-le unei concepţii de o remarcabilă stringenţă şi originalitate. Astfel, în cercetările sale despre metaforă, el a demonstrat — cu mijloace diferite de ale structuralismului — caracterul ilimitat, inepuizabil şi profund al metaforei, iar într-un studiu mai vechi, publicat însă abia după moartea sa (*Simbolul artistic*, în *Postume*, E.L.U., 1966), a afirmat, independent de discuţiile din Occidentul contemporan, „forma estetică deschisă a artei mai noi". Vorbind despre perspectiva ilimitării simbolurilor artei şi despre modalităţile acestei ilimitări, Tudor Vianu descoperă tocmai într-o atare perspectivă posibilitatea vieţii în timp a artei. (Capitolul *Simbolul artistic şi istoria artei)*: „...adevăratele simboluri artistice, acelea în care adîncimea semnificaţiei lor nu este niciodată istovită, trăiesc de-a pururi în viaţa omenirii, în forme noi pentru fiecare timp şi pentru fiecare loc al lumii, şi dovedesc, astfel, o rezervă inepuizabilă a semnificaţiei lor". Fără să stabilească o opoziţie între ele (ceea ce nici nu era, de altfel, necesar), T. Vianu distinge între două posibilităţi de interpretare critică: una filolo-

---

artistul urmăreşte în chip deliberat ca opera sa să stimuleze interpretări diferite, îşi *concepe* şi îşi realizează opera ca pe un „cîmp de posibilităţi". În capitolul intitulat *Analiza limbajului poetic*, plecînd de la distincţia între limbajul referenţial şi cel emoţional (postulată de Ogden şi Richards), Umberto Eco ajunge la concluzia că ambele joacă un rol în expresia estetică: „Folosirea estetică a limbajului (limbajul poetic) implică de fapt o utilizare *emoţională a referinţelor* şi o utilizare *referenţială* a emoţiilor. [...] Aceasta se operează printr-o identificare în material a factorului «signifiant» cu factorul «signifié». În alţi termeni, semnul estetic este ceea ce Morris numeşte *semn iconic*; trimiterea semantică nu se epuizează în referinţa la denotatum, ci se îmbogăţeşte de fiecare dată prin bucuria produsă de felul de neînlocuit în care face corp comun cu materialul care-i dă structura; semnificaţia revine continuu asupra semnului şi se îmbogăţeşte astfel cu ecouri noi." În ceea ce priveşte ambiguitatea, se fac trimiteri la Ch. Stevenson (*Ethics and Language*, 1944), la Victor Erlich (*Russian Formalism*, 1955), R. Jakobson — care afirmă: „Ambiguitatea este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuşi, pe scurt, este un corolar obligat al poeziei" —, la William Empson etc.

Scanned with OKEN Scanner

gică şi istorică, alta filozofică (concept nu prea îndepărtat de ceea ce înţelege un Barthes prin „critică ideologică") : „Fiecare epocă se poate recunoaşte prin anumite din tendinţele ei în marile opere ale artei. fiindcă nelimitarea înseamnă şi totalitate. Există, desigur, o interpretare filologică şi istorică, aceea care doreşte să stabilească semnificaţia operei pentru epoca în care a apărut. Dar există şi un alt tip al interpretării, interpretarea filozofică, aceea care arată fiecărei epoci în parte ceea ce îi poate da opera pe care continuă s-o citească."

Privită într-un context mai larg, „noua critică" franceză — deşi departe de a constitui o „şcoală" sau un „curent critic" — ne apare animată în chip unitar de dorinţa unei lărgiri a posibilităţilor de interpretare a faptelor literare, ceea ce a condus-o, prin unii dintre reprezentanţii ei cu preocupări teoretice în ordinea esteticii literare, să afirme structura multidimensională, caracterul inepuizabil al semnificaţiilor operei de artă. Dincolo de implicaţiile de metodă sau de concepţie, un astfel de efort este limpede în activitatea lui Barthes [1] şi nu numai a lui. Această împrejurare — fundamentală pentru situarea istorico-culturală a efortului „noii critici" — o surprinde foarte bine şi Serge Doubrovsky în *Pourquoi la nouvelle critique* (vezi capitolul *La querelle des Anciens et des Modernes).* Referindu-se şi el la „ambiguitatea fundamentală a limbajului" (în literatură el descoperă o triplă ambiguitate : „au niveau de l'écriture, de l'écrit et de l'écrivain"), el notează : „Postulatul lui R. Picard şi al amicilor săi este că

[1] În esenţă, nu e vorba de altceva decît de a deschide asupra literaturii o perspectivă într-adevăr contemporană, de a realiza o „interpretare filozofică" a ei din unghiul prezentului. Chiar de la începutul replicii pe care i-o dă lui R. Picard în *Critique et vérité*, Barthes o spune răspicat : „Ce qu'on appelle «nouvelle critique» ne date pas d'aujourd'hui. Dès la Libération (ce qui était normal), une certaine révision de notre littérature classique a été entreprise au contact de philosophies nouvelles, par des critiques fort différents et au gré de monographies diverses qui ont fini par couvrir l'ensemble de nos auteurs, de Montaigne à Proust. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir ce qu'il peut en faire : ce sont là, ce devraient être des procédures régulières d'évaluation." Nu altceva spune Serge Doubrovsky în *Postface en guise de Préface*, la eseul său *Pourquoi la nouvelle critique* : „... pour comprendre Racine, il faudrait pouvoir confron-

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce vrea să spună o operă se confundă perfect cu ceea ce ea «spune», sensul unui text fiind construit de enunțul conștient la care a ajuns autorul lui. Or, tocmai inversul este adevărat. Conform excelentei formule a lui Bernard Pingaud, «ceea ce un scriitor vrea să spună nu se confundă niciodată cu ceea ce spune». Acesta este postulatul fundamental al tuturor noilor critici, oricare ar fi, pe alte planuri, divergențele lor cele mai acuzate." (p. 35) Mai departe, arătînd că ambiguitatea — cînd nu traduce „le flou de la pensée, mais la surdétermination du sens, qui manifeste la richesse même de l'humain" — este *profundă*, Serge Doubrovsky dă următoarea definiție caracteristică: „Frumusețea nu este nimic altceva decît plenitudinea unei inepuizabile bogății semantice; iar geniul scriitorului constă în a fi știut să închidă în scrisul său principiul infinitei lui explozii" (p. 46). O astfel de idee nu e foarte nouă, nici chiar în formulările ei paradoxale. Impusă de mentalitatea istorică, problema și-a putut găsi soluții și în afara sugestiilor primite din partea lingvisticii moderne, soluții în ordine filozofică, estetică, sau psihologică. Departe de a-mi propune să întreprind acum un studiu asupra acestui aspect, mă voi mulțumi să citez un text ilustrativ, mai vechi: „O operă e totdeauna mult mai bogată, decît crede sau vrea creatorul ei. Ea cuprinde fără voia lui posibilități de asociații, de sugestii, excitări mentale, altele și mult mai multe decît pe acelea pe care le-a indicat el. [...] Din cantitatea de elemente pe care le conține o operă se dezvoltă aci unul, aci altul. Un aspect se

---

ter toute une conception de l'homme, la nôtre, avec toute une conception de l'homme, la sienne; et s'il convient, bien sûr, d'être au courant de la culture du XVII-e siècle, il faudrait également être imprégné de celle du XX-ème. Or, ce qui caractérise la culture de notre temps, c'est le profond renouvellement qu'elle a subi: l'image de l'homme ne peut plus être fournie par las humanités traditionnelles et la pensée clasique. D'innombrables sciences humaines ont surgi"... etc. Și tot Doubrovsky: „La comprehénsion de la littérature doît, elle aussi, entrer dans le XX-e siècle. [...] On conçoit sans peine les grincements de dents des gens en place qui, de leurs positions établies, entendent faire des positions retranchées: leur culture est en grande partie à refaire. Le professeur doît retourner à l'école. Dans l'étude de la littérature comme des sciences, c'est d'une réorientation complète qu'il s'agit, d'un veritable «recyclage»."

Scanned with OKEN Scanner

chircește ori cade în umbră, altul, selectat de împrejurări, crește și-i ia locul [...] o creațiune e cu atît mai viabilă cu cît aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconștiente, mai multe voințe secundare, altele decît aceea unică a înfăptuitorului și, pînă la un punct, opuse acesteia. Împingînd lucrurile pînă la aspectul lor paradoxal, am putea spune că o operă trăiește mai ales prin ceea ce n-a voit artistul, prin elementele pe care nu le-a evidențiat" [1]. Găsim aici exprimată în termeni apropiați chiar și „excelenta formulă a lui Bernard Pingaud", deși ne aflăm în anul 1928 ! Autorul textului l-a ghicit, desigur, toată lumea : este Mihai Ralea (*Despre critica literară,* în *Perspective*, Casa școalelor, 1928). Definiția criticii, așa cum o propune el — „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă" —, are și ea, în contextul discuției noastre, un sunet foarte „nou."

Revenind la „noua critică", care, privită în conexiune cu evoluția mondială a criticii, apare mai puțin nouă (dacă nu în rezultatele ei, fără îndoială în fundamentele și premisele ei), să încercăm să ne explicăm apariția ei relativ tardivă. Firește, în perioada interbelică, cînd reacția împotriva pozitivismului atinge un apogeu în diferite culturi europene, găsim și în Franța cîteva personalități, care, dacă nu în mod polemic, prin felul cum concep literatura și critica, se opun mentalității rigide ce domină — fără să fie exclusivă — în universități. Dar, fapt semnificativ, e vorba în genere de francezi deveniți profesori în universități elveține : A. Thibaudet, Marcel Raymond, Albert Béguin [2], ca și, mai recent, unii dintre reprezentanții „noii critici" : Georges Poulet, Jean Starobinski. Adevărul e că, în Franța, pozitivismul de tip factologic (al cărui inițiator e în mod

---

[1] Să se compare aceste puncte de vedere cu cele din cartea lui Serge Doubrovsky (*op. cit.* în special p. 50—51, 76, 78—79), deși trebuie să facem observația că la M. Ralea ele sînt doar enunțate, în mod eseistic.

[2] Prin cărțile lor admirabile, devenite clasice, atît Marcel Raymond (*De Baudelaire au surréalisme,* Paris, Editions Corrêa, 1933), cît și Albert Béguin (*L'âme romantique et le rêve*, Cahiers du Sud, 1939), sînt niște adevărați precursori ai „noilor critici", superiori multora dintre urmașii lor.

Scanned with OKEN Scanner

greşit considerat marele istoric literar Gustave Lanson [1]) s-a impus abia după primul război mondial. În studiul intitulat *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship*, René Wellek [2] observă judicios: „...Franţa îmi apare ţara cel mai puţin afectată de această revoltă. Motivele acestui poate surprinzător conservatorism francez nu sînt greu de găsit. Franţa n-a fost niciodată copleşită de invazia factologiei literare organizate de tip german. [...] Factologia a triumfat aproape, abia după primul război mondial: acea *thèse* greoi documentată; largile ramificaţii ale unei bine organizate şcoli de literatură comparată, inspirată de Fernand Baldensperger; succesele învăţaţilor care au dat ediţii extrem de elaborate ale clasicilor francezi (Abel Lefranc, Pierre Villey, Daniel Mornet); teoriile lui Daniel Mornet, care preconiza o istorie literară integrală a scriitorilor minori şi chiar minimali — toate acestea sînt simptome că Franţa încerca să ajungă din urmă nivelul pur istoric al ştiinţei literare a secolului XIX." Mai tîrzie decît în alte părţi (poate şi din pricina izolării faţă de curentele de idei din străinătate) „noua critică" franceză nu e lipsită de o reală efervescenţă ideologică, manifestată în eforturile ei — adeseori divergente, însă — de a-şi asimila puncte de vedere şi metode de interpretare împrumutate de la diferitele orientări filozofice şi ştiinţifice din Occidentul contemporan: sînt, astfel, puse la contribuţie, pentru elaborarea unor sisteme de analiză critică, rînd pe rînd, şi cîteodată simultan, existenţialismul, marxismul (preluat mai ales din aplicările lui estetice, aşa cum le întîlnim la Georg Lukács), fenomenologia, psihanaliza, structuralismul (şi cel lingvistic şi cel antropologic) etc.

Dacă ar fi să încercăm o clasificare — lucru totdeauna riscant —, l-am situa pe Sartre, pe care „noua critică"

---

[1] Distincţia între Lanson şi lansonieni a devenit în ultima vreme curentă, şi unii dintre „noii critici" nu se sfiesc să recunoască în mod deschis meritele autorului celebrei *Istorii a literaturii franceze* (cf. Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 252—253; S. Doubrovsky, *op. cit.*, p. 4, unde se salută republicarea unor texte dificil accesibile ale lui Lanson (Hachette, 1965), p. 58 etc.

[2] R. Wellek, *Concepts of Criticism*, *ed. cit.*, p. 261; studiul citat a apărut iniţial în 1946.

Scanned with OKEN Scanner

şi-l revendică în chip firesc, în fruntea grupului — foarte neunitar, de altfel — de critici existenţialişti (constituit în parte în jurul revistei *Temps Modernes),* dintre care pare a se fi detaşat mai recent, cu un profil original, Serge Doubrovsky, autorul unei teze despre Corneille[1], în care aplică dialectica sartriană a libertăţii spre a elucida eroul corneillian, şi al eseului despre noua critică deja citat. Dar noţiunea însăşi de existenţialism, cum s-a observat nu o dată, rămîne confuză, şi critica lui Sartre[2] foloseşte adeseori, chiar atunci cînd încearcă să descopere şi să definească sensurile existenţiale ale unei opere, instrumente psihanalitice şi sociologice (în sens marxist) ca în remarcabilul studiu despre Genet. Să notăm, pe de altă parte, că teoria „literaturii angajate" (din *Qu'est-ce que la littérature ?*), ca şi distincţia între poezie şi proză, făcută cu acel prilej, se bucură de un ecou restrîns în cercul „noii critici", cu toate că ideea angajării (deci şi a angajării criticii) e una dintre concluziile practice cele mai fireşti, ale unei anume direcţii a filozofiei existenţiale. Ceea ce conferă criticii sartriene prestigiul ei actual — mai scăzut, totuşi, decît acum cîţiva ani — este, fără îndoială, curajul ei interpretativ (aş zice chiar hermeneutic), mai mult decît concluziile la care ajunge.

Dintre marxişti, — îndatorat însă mai ales gîndirii estetice a lui Lukács — cel mai cunoscut este Lucien Goldmann, autorul unei solide cărţi despre Racine şi Pascal[3], în care, introducînd conceptul lukácsian de „viziune tragică", descoperă în tragediile lui Racine şi în *Cugetările* lui Pascal expresia problemelor şi dilemelor unui grup social bine definit — aripa dreaptă a burgheziei janseniste. Făcînd o critică sociologică, care urmăreşte să integreze semnificaţiile individuale ale faptelor umane unor semnificaţii colective, L. Goldmann se arată deschis şi faţă de

---

[1] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique de l'héros. Thèse....* Paris. Gallimard, 1964.

[2] Amintim, din opera critică a lui Sartre, în afară de unele texte din *Situations* I-III (1947—1951), eseul despre *Baudelaire* (Gallimard, 1947). *Saint Genet, comédien et martyr* (Gallimard, 1952), rămîne însă contribuţia fundamentală a lui Sartre în domeniul interpretării critice.

[3] Lucien Goldmann, *Le Dieu caché,* Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1955.

Scanned with OKEN Scanner

structuralism, efortul lui metodologic mergînd spre elaborarea a ceea ce el numeşte o înţelegere „structuralist genetică" a faptului de artă. Criticul ajunge însă, astfel, la o dilemă: între tendinţa de a stabili o omologie a structurilor estetice şi a celor sociale şi tendinţa, în fond opusă, spre inserţia explicativă a structurilor estetice în cele sociale, mai largi.[1] În cartea mai recentă a lui Goldmann, închinată problemelor sociologiei romanului[2], metoda sociologiei „structuralist-genetice" e aplicată, între altele, „noului roman", încercîndu-se stabilirea unei omologii între caracterul pasivist, obiectiv (şi obiectual) al scrierilor unui Alain Robbe-Grillet, şi mecanismele de autoreglare a pieţii în capitalismul actual, cu totul diferite de cele ale economiei liberei concurenţe, care favorizase, şi social, şi literar, afirmarea puternică a individului.

Continuînd acest tablou, fatalmente sumar, al tendinţelor ce se manifestă în cadrul „noii critici" — tendinţe niciodată simple şi pure, cum s-a putut vedea şi pînă acum —, să notăm că psihanaliza a prilejuit două orientări cu totul distincte: una, să-i zicem „ortodoxă", reprezentată de Charles Mauron, cealaltă, mult mai liberă, iniţiată de Gaston Bachelard. Charles Mauron, fondator al aşanumitei „psihocritici" în Franţa, s-a ocupat în special de creaţia lui Mallarmé şi a lui Racine.[3] Analizele sale sînt adeseori fine şi pătrunzătoare, dar ajung în chip fatal la o *explicaţie* a personalităţii autorului discutat prin categorii psihanalitice aplicate unilateral, ceea ce duce, în ultimă instanţă, la o ignorare a esteticului. Mult mai interesantă e cealaltă direcţie. Filozof raţionalist, materialist, analist al spiritului şi metodelor ştiinţifice, G. Bachelard şi-a revelat, în ultima parte a activităţii sale, o faţă necunoscută, „noc-

---

[1] Această dilemă o surprinde foarte bine S. Doubrovsky (*op. cit.*, p. 153) în cadrul unei discuţii dezvoltate a metodei critice a lui L. Goldmann.

[2] Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1964.

[3] Charles Mauron: *Mallarmé l'obscur*, Paris, Denoël, 1941; *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchatel, La Baconnière, 1950; *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, Paris. J. Corti, 1963; *Mallarmé, par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1964 etc.

Scanned with OKEN Scanner

turnă", cum sugerează Jean Wahl [1]. Ciclul lucrărilor sale dedicate experienței poetice, plecînd de la propoziții ale psihanalizei — în direcția unei „psihanalize substanțiale", la început — a exercitat o influență dintre cele mai profunde asupra cugetării critice. Începînd cu un studiu despre Lautréamont, s-au succedat : *La psychanalyse du feu* (1938), *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêveries de la volonté* (1946), *La terre et les rêveries du repos* (1948), *La poétique de l'espace* (1957) și *La poétique de la rêverie* (1960). Îndatorat nu numai psihanalizei, dar și fenomenologiei, G. Bachelard întreprinde o vastă cercetare de tip tematic asupra imaginației poetice, plecînd de la cele patru elemente cosmice — focul, aerul, apa, pămîntul —, care constituie în concepția lui niște veritabile arhetipuri ale visării poetice. O mare și genuină pasiune pentru literatură pare a-l fi condus să se dedice unei „visări filozofice" (altfel de o riguroasă coerență) asupra „visării poetice" : o „visare filozofică", ale cărei zări devin din ce în ce mai largi, pînă la a-l face pe Bachelard, în *Introducerea* la *Poétique de l'espace,* să-și propună elaborarea unei fenomenologii și a unei ontologii a imaginației poetice [2]. Poetica visării — visarea fiind, ne atrage atenția autorul, un fenomen pe care psihanaliza nu-l ia în considerare, ocupîndu-se exclusiv de *vis* — reprezintă astfel o încununare a operei lui Bachelard și o apologie a acelei „rêverie", în care filozoful vede o manifestare ontologică a sufletului uman. Foarte personală, foarte mobilă, meditația lui Bachelard asupra poeticului e un punct de plecare pentru cîțiva dintre cei mai caracteristici critici actuali din Franța : Georges Poulet, autor al *Studiilor asupra timpului*

[1] Jean Wahl, *Tableau de la philosophie française,* Gallimard, Collection Idées, 1965, p. 163.

[2] Într-o astfel de direcție a cercetării, recunoaște Bachelard, instrumentele psihanalitice nu mai pot fi de folos : „Certes, on peut, dans des recherches psychologiques, donner une attention aux méthodes psychanalytiques pour déterminer la personnalité d'un poète, [...] mais l'acte poétique, l'image soudaine, la flambée de l'être dans l'imagination échappent à de telles enquêtes. Il faut en venir, pour éclairer philosophiquement le problème de l'image poètique, à une phénoménologie de l'imagination" (*La poétique de l'espace,* Presses Universitaires de France, Quatrième édition, 1964, p. 2).

Scanned with OKEN Scanner

uman [1], care încearcă să refacă fenomenologic experienţa interioară prereflexivă, reacţia originală profundă a unor mari scriitori francezi în faţa timpului şi spaţiului ; apoi, Jean-Pierre Richard, cu remarcabila sa teză despre Mallarmé [2] şi o serie de studii despre Stendhal, Flaubert, Nerval, Baudelaire, Verlaine etc. [3]. Să-l mai amintim aci şi pe Jean Starobinski, autor al unei apreciate cărţi despre Rouseau [4], al unui *Montesquieu par lui-même* (Seuil, 1961) şi participant direct la dezbaterile asupra criticii din ultima vreme [5].

Dintre toţi „noii critici", discuţiile cele mai largi şi contradictorii le-a stîrnit Roland Barthes, reprezentantul direcţiei structuraliste (un structuralism mai mult teoretic). Involuntar, poate, autorul lui *Degré zéro de l'écriture* a ajuns să fie privit — o explicaţie constituind-o şi atracţia lui către speculaţia estetică — drept stegarul declarat al „noii critici". Poziţie, trebuie să recunoaştem, destul de incomodă. Această incomoditate se găseşte confirmată pînă şi în faptul că ne simţim ispitiţi să încercăm, pornind tocmai de la concepţia lui, să analizăm cîteva dintre laturile ce ni se par mai şubrede în edificiul teoretic — fie el cît de neunitar — al „noii critici". Fără să cădem în greşeala de a stabili o identitate între vederile lui Barthes şi ale celorlalţi „neocritici", vom observa, mai întîi, că reacţia lor împotriva pozitivismului factologic se lărgeşte în multe cazuri (cu fireşti excepţii : Sartre, Goldmann, Doubrovsky) pînă la a deveni o reacţie, explicită sau implicită, împotriva oricărui istorism. Abandonarea istorismului — lucrul devine evident în cazul lui Barthes — duce la o abstractizare a limbajului critic, la o anume preţiozitate care în-

---

[1] Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, t. I, 1949, t. II *(La distance intérieure)*, 1952, Paris, Plon ; *Les metamorphoses du cercle*, Paris, 1961.

[2] Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé, Thèse*, Paris, Editions du Seuil, 1961.

[3] Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Editions du Seuil, 1954 ; *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Editions du Seuil ; *Poésie et profondeur*, Editions du Seuil, 1955.

[4] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Thèse...*, Paris, Plon, 1957.

[5] Jean Starobinski, *Les directions nouvelles de la recherche critique*, în *Preuves*, juin, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

cearcă, zadarnic de multe ori, să elimine o impresie de stearpă generalitate prin paradoxuri de intenţie spectaculoasă. Şi nu mă refer acum la un istorism conceptual sau programatic, ci la acel istorism asimilat, profund, devenit o categorie a însăşi sensibilităţii noastre. Nimeni nu contestă că *prezentul* poate şi trebuie să încerce să se regăsească în operele trecutului : dar aceasta presupune un proces de *comprehensiune,* specific de altfel oricărei comunicări. Refuzul istoriei se traduce — şi pe alt plan — într-o împrejurare la care merită să medităm : în cei peste douăzeci de ani de cînd a apărut, noua critică a dat numeroase monografii şi eseuri — unele din ele strălucite —, dar nici o încercare mai amplă de sinteză în care să-şi verifice metodele, nici o istorie a literaturii, sau a unei mari perioade —, realizate, firește, cu mijloace deosebite de cele tradiţionale. Curios, protestînd — pe bună dreptate — împotriva viziunii „atomiste“ a vechii critici, „noua critică“ ajunge, fără să-şi dea seama, la un „atomism“ sui-generis, în care nu putem discerne un semn de vitalitate. [1]

---

[1] În ceea ce-l priveşte pe R. Barthes, care, consecvent cu el însuşi, ar trebui să nege factorul istoric, el intră, cînd abordează această problemă, în tot felul de contradicţii : în *Essais critiques*, făcînd unele concesii istorismului — spre a combate o atitudine anistorică a vechii critici (p. 247) —, îi reproşează totuşi acesteia că încearcă să pună mereu „l'oeuvre etudiée en rapport avec quelque chose d'autre, un ailleurs“ (p. 248) şi că respinge, în fapt, ideea une „critici imanente“. În *Critique et vérité,* el mustră pe Picard — care preconizează, în definitiv, o critică estetică, într-un sens tradiţional — că nu acordă atenţie tocmai acelor „ailleurs“ ale operei : „Certes, la lecture de l'oeuvre doit se faire au niveau de l'oeuvre ; mais d'une part, on ne voit pas comment, les formes une fois posées, l'on pourrait éviter de rencontrer des contenus, qui viennent de l'histoire, ou de la psyché, bref de ces ailleurs dont l'ancienne critique ne veut à aucun prix“... Pentru ca, tot în *Critique et vérité,* arătînd că o ştiinţă posibilă a litertaurii ar trebui să facă abstracţie de autori şi să apropie „opera literară, deşi semnată, de mit“, să protesteze încă o dată împotriva criticii istorice : „Nous sommes généralement enclins, du moins aujourd'hui, à croire que l'écrivain peut revendiquer le sens de son oeuvre et définir lui-même ce sens comme légal ; d'où une interrogation déraisonnable adressée par la critique à l'écrivain mort, à sa vie, aux traces de ses intentions, pour qu'il vous assure lui-même de ce que signifie son oeuvre ; on veut à tout prix faire parler le mort ou ses substituts, son temps, le genre, le lexique, bref tout le contemporain de l'auteur...“ Etc. (p. 59). Opera de artă fiind o formă a mitului, autorul ei trebuie deci tratat ca un anonim ! O atare tendinţă e de altfel mai generală în cadrul „noii critici“.

Scanned with OKEN Scanner

O altă slăbiciune a „noii critici" o găsim în absența aproape completă (există și aici rare excepții) a preocupărilor teoretice (și practice) în legătură cu problema *valorii estetice*. Cel mai evident apare această carență la adepții structuralismului. Cînd afirmă (cum s-a văzut) caracterul formal în sens logic al criticii, ei neagă implicit noțiunea de valoare. O critică poate fi validă sau nu, dar în nici un caz adevărată sau falsă — crede Barthes. Or, o judecată de valoare este, în ultimă instanță, o judecată de existență (opera X este sau nu este o operă de artă), cum arată cu dreptate Croce, și, ca atare, ea poate fi adevărată sau falsă. În termeni lingvistici se poate vorbi de validitate : un mesaj trebuie să fie coerent, să respecte codul lingvistic spre a putea fi decodat. Un mesaj literar nu poate fi pus însă decît pe o latură a lui în această categorie, căci valoarea intră în însăși intenționalitatea lui inițială și primordială, ceea ce nu se întîmplă cu mesajele practice, mai mult sau mai puțin neutre din acest punct de vedere. Teoretic vorbind, cu metoda lui structuralistă, un critic poate să analizeze (reconstituind modelul ei funcțional etc.) și o tragedie de Quinault, și una de Racine, simpla aplicare a metodei neducîndu-l la nici o diferențiere valorică. Faptul că „noii critici" abordează, în genere, valori admise, selectate de istorie, nu e suficient ca să-i facă să le privească ca pe niște „obiecte naturale", nonintenționale. Cu acestea, ajungem de fapt la o nouă problemă, care privește atît mai vechiul *New Criticism* american, cît și —parțial — „noua critică" franceză, în direcția ei structuralistă. Făcînd abstracție de *intenționalitatea* lui (care e un fapt și obiectiv, și subiectiv), limbajul literar devine ca o suprafață dură, suferă un proces de reificare [1], îngheață. Interpretarea însăși devine interpretare a ceva fără viață, inventarul proprietăților unui obiect inert. În definitiv, nu simpla pluralitate de semnificații (cîte ambiguități nu ne lasă indiferenți !), ci pluralitatea de valori semnificative în ordine umană și estetică alcătuiește viața, limpede și totodată misterioasă, a literaturii. Oricît de subtilă, o interpretare care nu se implică — și nu vrea

[1] Cf. Paul de Man, *New Criticism et nouvelle critique*, în *Preuves*, oct. 1966.

Scanned with OKEN Scanner

să implice pe cititor — *în substanța valorică* a operei, rămîne esențial sterilă. În această privință, nu putem decît fi de acord cu R. Wellek, care, în finalul studiului său despre *Conceptul de formă și structură* [1], scrie: „...o operă de artă este o totalitate de valori, care nu numai că aderă la o structură, dar constituie însăși esența ei. Toate încercările de a elimina valoarea din literatură au eșuat și vor eșua, pentru că valoarea e însăși esența ei. Studiul literaturii nu poate și nu trebuie despărțit de critică, care e «judecată de valoare»". Căci nu se pot separa „forma și structura de concepte cum sînt valoare, normă și funcție, și e imposibilă o știință a formei și a structurii sau a stilului, care să nu fie parte a unei estetici"...

Aș merge pînă acolo încît să susțin că nu contează atît dacă o critică este „obiectivă" sau „subiectivă", cît dacă ea urmărește, indiferent de premisele ei, să atingă centrul iradiant de valoare al operei, care reprezintă însăși rațiunea ei profundă de a exista. Ar fi, desigur, nedrept să negăm „noilor critici" simțul estetic, pe care cei mai mulți îl au, și încă într-un grad foarte înalt. Tendințele speculative, apelul constant la o serie de categorii reflexive (ducînd uneori la o abuzivă transplantare a limbajului filozofic în domeniul criticii) nu favorizează însă expresia lui. Paradoxal, această masivă conceptualizare a criticii nu contribuie aproape niciodată s-o așeze pe o bază solidă de teorie literară. Opera se transformă astfel într-un *prilej* de reflecții filozofice (ceea ce ea poate fi, dar nu în primul rînd) sau într-un *exemplu*, într-o ilustrație posibilă a unor idei — indiferent care ar fi ele — preexistente. Ceea ce se pierde din vedere este tocmai procesul necesar și esențial al *comprehensiunii* — care constă în interpretarea intenționalității estetice a operei. Această intenționalitate este, spuneam, și obiectivă, și subiectivă: obiectivă, în măsura în care orice creație este structurare (realizarea oricărui obiect intențional implică obiectivarea); subiectivă, în măsura în care artistul e liber să-și aleagă structura menită să-l „exprime". Fiind o structură infinit semnificativă, opera de artă este evident mult mai bogată decît suma intențiilor conștiente (în sens psihologic) ale autorului ei, în-

[1] *Concepts of Criticism*, *ed. cit.*, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

tr-o măsură chiar independentă de ele. Dar nu de o intenţionalitate psihologică vorbesc aici, ci de una estetică : o operă de artă este împlinirea unui proiect, a unei intenţii de comunicare estetică. [1] (Respingerea, tacită sau deschisă, a intenţionalităţii la unii dintre „noii critici" provine dintr-o confuzie de planuri între intenţia psihologică şi intenţia estetică. Am putea afirma — spre clarificare — că, în sens estetic, cînd scrie un poem, poetul intenţionează să spună mai mult decît spune şi decît are de spus.) A interpreta o operă nu poate fi deci în primul rînd o problemă de „coerenţă", ci o problemă de valorificare. Dacă unii dintre „noii critici" îşi pun, fie şi în mod lateral, întrebarea : ce este valoarea ?, alţii — aripa structuralist-obiectivistă — ignoră o asemenea preocupare. R. Picard a fost chiar ironizat că foloseşte, în pamfletul său, desueta expresie „specificitate literară" (derivînd dintr-o concepţie autonomistă asupra valorii estetice). Dar „specificitatea literară" e un fapt ; chiar şi refuzul de a vorbi despre el e o concepţie asupra lui...

„Noua critică" fiind un fenomen în plină desfăşurare — un fenomen care trebuie disociat de moda intelectuală, desigur efemeră, pe care a declanşat-o —, ar fi prematur să încercăm să tragem concluzii asupra rolului şi semnificaţiei ei în cadrul culturii franceze. Unitatea însăşi a celor cuprinşi sub denumirea de „noi critici" este destul de precară : o unitate a refuzului, care implică doar puţine corespondenţe în ordinea afirmativă şi constructivă.

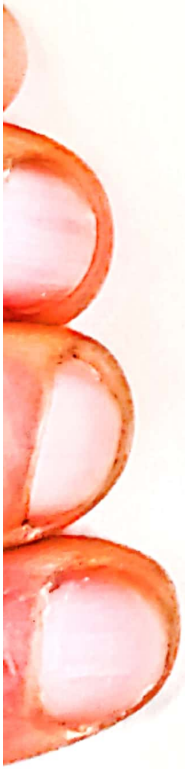
---

[1] Existenţialist, Serge Doubrovsky vorbeşte şi el (*op. cit.*, în amplul capitol *Critique et philosophie*, unde pledează pentru o critică filozofică) de *intenţionalitate*, dar „transistorică", „existenţială", considerînd toate celelalte sensuri ale operei (între care, desigur, şi cel estetic), drept secundare. „Sans nier le moins du monde — scrie el — les autres sens, mais en les hiérarchisant, en les mettant en place et à leur place, comme seconds par rapport à une intentionalité première, qu'il s'agit de dégager, la critique littéraire, à proprement parler, commence à partir du moment où, cessant de prendre la littérature pour objet de jouissance ou d'étude, on y découvre l'expression la plus riche et la plus complète d'une expérience métaphysique, c'est-à-dire du sens total que prend, pour un homme, l'expérience humaine." (p. 195—196) „Critica totală", cum o numeşte S. Doubrovsky, ar fi deci o „psihanaliză existenţială" (expresie împrumutată de la Sartre). Şi în acest caz, problema complexă şi fundamentală a valorii este abandonată.

Scanned with OKEN Scanner

Nimic mai posibil, aşadar, decît „dezmembrarea“ unui grup alcătuit din critici cu puţine afinităţi elective între ei, mai ales cînd polemica actuală se va stinge. E cert însă că, între „noii critici“, se numără cîteva personalităţi în al căror scris, chiar dacă nu eşti de acord cu unele puncte de vedere sau concluzii, găseşti sugestii fecunde, stimulatoare în ordine intelectuală ; i-aş aminti, în această privinţă, pe Poulet, Richard, Starobinski, chiar şi pe foarte inteligentul, deşi uneori insuportabilul R. Barthes.

1967



Scanned with OKEN Scanner

LITERATURĂ ŞI SEMNIFICAŢIE

Sub titlul modest de *Introducere în critica literară,* Adrian Marino încearcă să fundamenteze nu numai o teorie a criticii (care ar fi fost, desigur, de neconceput fără o definire clară a obiectului ei, creaţia literară), dar şi, depăşind necesităţile impuse de natura dezbaterii pe care şi-o propunea, o teorie a literaturii *in nuce ;* e vorba, în fapt, de un adevărat tratat de estetică literară, cu accentul pus pe funcţiile şi operaţiile criticii în dialogul ei infinit cu opera. Unul din meritele cele mai de seamă ale cărţii îl constituie tocmai acest efort constant, prin excelenţă modern, de a stabili o legătură între posibilitatea criticii şi însăşi posibilitatea literaturii, ceea ce implică, de la bun început, situarea la o altitudine teoretică în absenţa căreia (cum ne-am putut da seama, vai, de-atîtea ori) orice discuţie despre critică devine zadarnică. La urma urmelor — şi Adrian Marino recunoaşte că aşa stau lucrurile, deşi fără să insiste — conştiinţa critică, în forma ei primordială, este imanentă actului creator : literatura este ceea ce este şi pentru că, în procesul elaborării ei, se întreabă mereu (esenţa spiritului critic îmi apare în primul rînd ca interogativă) : ce este literatura ?, creaţia propriu-zisă fiind, în mult mai mare măsură decît ne închipuim, un răspuns la această întrebare ; desigur, nu un răspuns explicit, formu-

Scanned with OKEN Scanner

lat în concepte, ci unul, aş zice, obiectual, în sensul că desfăşoară, înfăţişîndu-l, însuşi obiectul întrebării : *iată literatura !* Reluînd un termen folosit de formaliştii ruşi (în special R. Jakobson şi Tînianov), s-ar putea spune că răspunsul sintetic, ca stadiu ultim al dialecticii conştiinţă critică — creativitate, îl descoperim în „literaritatea" *(literaturnost)* operei, în „caracterul ei literar", calitate structurantă a multiplicităţii de semnificaţii care-o animă. Consubstanţial procesului creator (Adrian Marino ne reaminteşte adîncul paradox al lui Oscar Wilde : „Imaginaţia imită, spiritul critic creează"), spiritul critic, chiar şi atunci cînd devine autonom, îşi repetă fără să ostenească întrebarea fundamentală, solicitînd însă, de astă dată, un răspuns conceptual şi analitic ; răspuns care preexistă, în termeni ideali, oricărei judecăţi estetice particulare, căci orice act critic demn de acest nume poartă în el o întreagă teorie a literaturii.

Introducerea în critica literară a lui Adrian Marino ne propune, cu argumente dezvoltate în ample şi convingătoare demonstraţii (şi fără a cădea în acele exclusivisme de care „noii critici", francezii în primul rînd, nu ştiu sau, poate, nu vor să se ferească) o viziune mai ales semantică a literaturii. Admiţînd existenţa în operă a mai multor „niveluri" şi „straturi" (un „strat antropologic", din care se legitimează critica arhetipică sau mitică a unor Maud Bodkin sau Northrop Frye ; un „strat social-istoric", în care-şi află punctul de plecare generalizările criticii sociologice şi istorice ; un „strat biografic", de la care porneşte, pe de-o parte, biografismul sainte-beuvian, pe de alta, mai recent, critica psihanalitică a unui Charles Mauron ; un „strat al proiectelor", — toate acestea alcătuind substructura ; apoi, structura, la nivelul căreia opera ni se înfăţişează ca un sistem de relaţii, închis şi discontinuu faţă de toate celelalte sisteme de relaţii de acelaşi tip ; în sfîrşit, suprastructura, planul în care opera „spune mai mult decît enunţă", dobîndind prin raportare la o infinitate potenţială de contexte o infinitate potenţială de semnificaţii), autorul acordă o însemnătate hotărîtoare „etajului" suprastructural la care se produce, cu o expresie împrumutată de la Serge Doubrovsky, o adevărată „explozie semantică".

Scanned with OKEN Scanner

Totul îl conduce, deci, pe Adrian Marino la o afirmare clară, apăsată a polisemiei operei ; polisemie, însă, de un fel special, căci semnificaţiile obiectului literar sînt toate „ipotetice, ambigui, multiple, ducînd la concluzia operei pluristructurale, pluridimensionale, arborescente, în acelaşi timp obiectivă ca dat fizic şi prezumtivă ca rezonanţă şi ca semnificaţie. [...] Sensul literar are această însuşire fundamentală de a fi variabil, înşelător, „deceptiv" cu ingenuitate. Vocaţia sa îl împinge spre o veşnică mistificare inocentă." (p. 71) Însăşi puterea de a semnifica a operei se converteşte, după Adrian Marino, în valoare : „Percepţia semnificaţiei îşi asociază un sentiment imediat de valoare. [...] Estetica semantică nu recunoaşte valoare numai complexităţii semnificaţiei, dar şi simplului act de a semnifica..." (p. 79). Avem de-a face cu un adevărat lait-motiv al *Introducerii,* aşa cum o dovedesc frecventele reveniri, în contexte diferite, ale unor astfel de idei („polisemie", „ambiguitate", „polivalenţă" etc.). Fără îndoială, toate acestea nu sînt, cum subliniază şi autorul, nişte descoperiri de ultimă oră în critica literară ; considerată la nivelul postulatelor fundamentale şi al premiselor teoretice „noua critică" franceză (căci mai ales disocierile operate de ea sînt cunoscute la noi, destul de superficial, de altfel) nu este chiar atît de nouă. Adrian Marino îşi face chiar o voluptate maliţioasă din a scoate la iveală „datoriile uitate" ale neocriticii, deşi, după părerea mea, noutatea ei se verifică şi în faptul că i se poate atribui (în condiţii de deplină validitate) o anume tradiţie : se ştie că, în literatură, un fenomen nou îşi proiectează lumina şi asupra trecutului, o lumină aptă să-şi invente propria-i anticipaţie şi să modifice configuraţia unui peisaj ce părea definitiv stabilizat. Astfel încît, tot căutînd precursori ai „noii critici", în dorinţa (legitimă, la urma urmei) de a spulbera mitul „noutăţii" ei, Adrian Marino acţionează în sensul uneia dintre veleităţile ei secrete : „noua critică" devine, pur şi simplu, *Critica ;* ştiut fiind că aspiraţia oricărei noutăţi, oricît de ostentativă, este să fie... veche de cînd lumea. De fapt, Adrian Marino — predispus de formaţia şi adeziunile sale „călinesciene" — este un „nou critic", deşi chinuit din cînd în cînd de „reaua conştiinţă" a noutăţii.

Scanned with OKEN Scanner

Arătînd comprehensiune față de toate metodele, autorul pare la un moment dat amenințat — în ciuda viziunii unitare față de literatură — de un anume eclectism ; e doar o impresie, căci, în fond, vechile metode ale criticii primesc o justificare inedită. Fără să respingă din principiu biografismul și istorismul (respingere care a devenit în ultima vreme aproape o modă), Adrian Marino le integrează unor alte sisteme de înțelegere decît cele care le-au generat. Astfel, biografia și istoria literară încetează să mai fie niște metode îngust „explicative", forme ale unei gîndiri abuziv scientiste, care discută opera în termeni de cauză și efect, devenind, în schimb, niște modalități, perfect legitime printre celelalte, de a include opera în contexte ce-i pot spori iradiația semnificativă. Atitudinea e cît se poate de explicită : „Întrucît nimeni n-a descoperit încă secretul creației, studiul genetic al operei se reduce doar la prezumții, ipoteze, iar în cazul dimensiunii istorice, la raportări și determinări semnificative, nu explicative ; proxime, nu specifice. [...] În momentul creației, scriitorul este prezent cu întreaga sa experiență și «situație» biografică, socială, istorică etc. Dar atributul suprem al creației tocmai acesta este : să provoace o metamorfoză, o transmutație de elemente, să reconvertească totul într-o structură estetică inedită, prin interpretare. Prin urmare, în interiorul sintezei, determinările genetice *dispar ca izvoare autonome* (s.n.), păstrîndu-se doar ca imanențe semnificative. În funcție de unitatea globală, un detaliu sau altul de ordin istoric-social începe să „spună" ceva despre operă ca totalitate. Devine, cu alte cuvinte, „simbolic" pentru condiția de clasă, istorică etc. a scriitorului, provocînd interferențe de planuri, noi unghiuri de percepție. Contribuie, pe scurt, la ceea ce s-a numit polisemia operei." (p. 268). Firește că, privite dintr-o astfel de perspectivă — la care nu pot decît să subscriu cu toată convingerea —, diferitele metode nu se mai exclud una pe alta, ci devin complementare. În tratarea operei unui scriitor unele metode vor fi preferate altora, fie în funcție de structura imanentă a operei, fie pentru că analizele anterioare au epuizat posibilitățile de a-i descoperi semnificații noi într-o direcție dată (aș aminti, în acest sens, ca-

Scanned with OKEN Scanner

zul lui Eminescu : așa cum a intuit foarte bine I. Negoițescu în studiul său despre *Poezia lui Eminescu,* o discuție, fie ea cît de fină, asupra „romantismului" eminescian văzut din unghi istoric nu-și mai are rostul astăzi ; drept care studiul său, cu totul remarcabil, încearcă o pătrundere în universul poetului cu ajutorul instrumentelor unei „critici a profunzimilor").

Revenind la *Introducerea în critica literară,* cu meritele ei incontestabile în contextul criticii noastre actuale, nu vreau să trec (lăsînd la o parte unele lungimi și unele repetiții, greu de evitat într-o carte de asemenea dimensiuni) peste cîteva nedumeriri provocate de o anume labilitate semantică a terminologiei folosite. Se știe că lui Croce i s-a reproșat (Papini a făcut-o cel mai vehement, în stilul lui polemic particular, reluat de Ogden și Richards într-un capitol astăzi celebru, *The Meaning of Beauty,* din *The Meaning of Meaning)* faptul că întreaga lui *Estetică* ar fi construită pe o uriașă tautologie, evidențiată de însuși filozof atunci cînd stabilește seria de identități : artă=expresie=creație=intuiție=frumos=geniu=gust. De o obiecție asemănătoare nu este scutit nici Adrian Marino, care, adept al semanticii, rămîne pe o anume latură un crocean. Astfel, marginile între diferite noțiuni tind uneori să se șteargă ; alteori, termeni de bază (structură, sens, semnificație) își schimbă, fie și imperceptibil, înțelesul în cursul expunerii, dînd loc, iarăși, la suprapuneri care pot deruta. Să exemplific. Mai întîi, conceptul de *structură,* deși împrumută elemente esențiale din definiția structuralistă (mai ales Lévi-Strauss), rămîne totuși suficient de elastic spre a putea fi echivalat cu acela de „organicitate" interioară a operei (structuralismul în sens strict e antiorganicist), dar și, de data aceasta perfect adecvat, cu acela de „model" (p. 84—85) ; în altă direcție, structura tinde să se identifice cu „trăsătura fundamentală", cu elementele care dau naștere vechii „qualité maîtresse". Structura are, — subliniază Adrian Marino — un sens, care coincide cu „codul" sau „sistemul" operei (p. 90) ; sensul mai este totodată o „matcă" a semnificațiilor, o „formă" (p. 107), altă dată fiind luat chiar în accepția de „semnificație".

Scanned with OKEN Scanner

Firește, toate acestea nu impietează asupra viziunii generale pe care o propune cartea — și pe care am încercat s-o definesc, mai ales în implicațiile ei de ordinul teoriei literare. Despre critica propriu-zisă, înțeleasă în spiritul larg anglo-saxon (care vede în *literary criticism* o categorie supraordonată celor de critică curentă, istorie literară, interpretare, valorificare etc.), Adrian Marino se ocupă pe larg, formulînd numeroase idei penetrante, deosebit de actuale. Plină de idei, de disocieri fecunde, cartea aceasta este nu numai o *Introducere*, ci o adevărată sinteză despre literatură și critică, privite în raporturile lor dialectice.

Scanned with OKEN Scanner

SENS FIGURAT ŞI SENS LITERAL

În ceea ce priveşte poetica — fie că e vorba de cea implicită într-o activitate de creaţie, fie de cea teoretic explicită, — meditaţia asupra funcţiilor şi limitelor limbajului a jucat totdeauna, şi în chip firesc, un rol dintre cele mai importante. Cu toate acestea, epoca modernă — ale cărei începuturi pot fi situate în preajma şi în cursul desfăşurării fenomenului romantic — înseamnă pentru poetică o substanţială întărire a „conştiinţei lingvistice" : întregul statut clasic al limbajului e răsturnat : cuvîntul poetic nu mai e un simplu mijloc de imitaţie a naturii, el produce o nouă natură în procesul propriei sale produceri. Poezia nu mai recurge la limbaj, ca la un instrument, ci intră în limbaj, în dinamica lui internă, căutînd să-i reveleze forţele genetice şi resursele.

Făcînd o analogie spaţială, care-şi are, de altfel, justificările ei istorice, limbajul poetic îi apare clasicului, faţă de limbajul comun, ca mai *înalt*. Anticii şi cei care i-au urmat au resimţit diferenţa între limbajul obişnuit, prozaic, şi cel poetic nu ca pe o diferenţă de natură, ci doar ca pe una de grad : să ne gîndim la implicaţiile bine cunoscutei concepţii clasice a nivelurilor stilistice, care distinge între vorbirea joasă *(sermo humilis, sermo pedester)* şi felurile de vorbire mai înaltă, pînă la *sermo gravis* sau

Scanned with OKEN Scanner

sermo sublimis, prezente în genurile superioare ale poeziei. În astfel de coordonate, tradiția clasică a produs, sub forma nenumăratelor tratate de poetică și de retorică, o codificare a variatelor posibilități și registre ale limbajului, în lumina unei concepții generale marcat normative. Încercînd să închidem o evoluție bogată și diversă într-o formulă sintetizatoare, putem spune că, din unghi clasic, limbajul poetic apare esențial ca *limbaj figurat*, de unde constanta preocupare a retoricienilor de a defini și exemplifica diferitele „figuri de vorbire" sau „figuri stilistice". Această trăsătură e în doctrina clasică mai importantă chiar decît faptul că poezia presupune o organizare metrică a discursului : căci și un discurs nonpoetic poate adopta tiparele versului, cum arată Aristotel, amintind numele lui Parmenide. Folosirea resurselor limbajului figurat (tot Aristotel vedea în transferurile de sens operate prin metaforă caracteristica poeziei) dă vorbirii poetice o *direcție ascendentă :* drumul e de la particular la general, de la literă la spirit, de la jos la înalt. O asemenea împrejurare e în deplin consens cu implicațiile celebrei teorii aristotelice a verosimilității, exemplificată prin comparația între istorie (care povestește ceea ce s-a întîmplat) și poezie, a cărei valoare filozofică superioară o constituie faptul că ea înfățișează ceea ce s-ar fi putut întîmpla, în marginile verosimilului. Din perspectiva idealului clasic, înălțimea discursului poetic nu vine decît rareori (și atunci doar accidental) în contradicție cu demersul logic al gîndirii. E adevărat că în planul strict al expresiei verbale, datorită constrîngerilor metrice la care e supus, i se acordă poetului anume „licențe", cu condiția să nu abuzeze însă de ele.

Așadar poezia, corespunzător obiectului ei (acela de a *imita* diferite acțiuni omenești), folosește un limbaj care, în formele lui cele mai înalte (forme ce se întîlnesc în genurile superioare), se deosebește de limbajul comun din aproape toate punctele de vedere, cu o singură excepție de seamă : ambele sînt guvernate de legile aceleiași logici. Libertățile de care se bucură poetul în această privință rămîn irelevante. De aceea, cum se poate exemplifica recurgîndu-se la oricare dintre tratatele de retorică tributare concepției clasice, este oricînd posibilă traducerea limbajului poetic (cu „figurile" lui) în limbajul obișnuit al pro-

Scanned with OKEN Scanner

zei. Aceleaşi gînduri şi aceleaşi sentimente pot avea expresii diferite. Ne aflăm, de fapt, în faţa concepţiei clasice a distincţiei între conţinut şi formă. Un acelaşi conţinut poate „îmbrăca", după necesităţi, împrejurări, convenienţe etc., diferite forme.

Ideea că funcţionarea limbajului poetic presupune o altă logică decît aceea pe care se bazează vorbirea prozaică marchează una dintre cotiturile esenţiale în istoria conceptului modern de poezie. A postula existenţa unei logici a poeziei, distinctă de logica prozei, înseamnă, între altele, a susţine specificitatea absolută a limbajului poetic, ireductibilitatea simbolurilor lui la simbolurile limbajului comun. La capătul unui lung proces istoric, poezia modernă (cel puţin una dintre direcţiile ei) va împinge intoleranţa faţă de vechea şi prea încăpăţînata prejudecată clasică — a traductibilităţii limbajului poetic în limbajul obişnuit — pînă la refuzul oricărui sens al expresiei poetice care să rezide în altceva decît în însăşi *litera* ei. Poetul spune numai ce spune, nimic altceva. Se ajunge astfel la afirmarea (cu substrat polemic adeseori, dar cu incalculabile consecinţe în ce priveşte înţelegerea poeticului) *literalităţii absolute* a limbajului în poezie. Cum observă unul dintre „noii critici" francezi, membru al grupului *Tel Quel* — e vorba de Gérard Genette : „Literalitatea limbajului apare astăzi ca fiinţa însăşi a poeziei şi nimic nu este mai supărător pentru adeptul acestei păreri decît ideea unei traduceri posibile, a existenţei unui spaţiu oarecare între literă şi sens. Breton scrie : «Roua cu cap de pisică se legăna» : prin aceasta înţelege că roua are cap de pisică şi că se legăna." [1]

Din unghiul de vedere al limbajului poetic, drumul poeticii moderne (cu numeroasele lui sinuozităţi) se îndepărtează constant de concepţia clasică a poeziei ca limbaj figurat, pînă la atingerea punctului antipodic al purei *literalităţi*. Aceasta nu înseamnă, cum s-ar putea crede (lundu-se drept punct de plecare poezia de avangardă sau cea experimentalistă), negarea oricărei rigori, iminenţa arbitrarului. Aşa cum limbajul ascendent figurat forma una dintre exigenţele generale şi elementare ale discursului poe-

[1] Gérard Genette, *Figures (Essais)*, Seuil, Coll. Tel Quel, 1966, p. 206.

Scanned with OKEN Scanner

tic (semnul „poeticității" lui), în lirica modernă „poeticitatea" e reprezentată în primul rînd de *norma* literalității. Oricît de surprinzător ar părea, literalitatea își află nu un contrariu, ci un complement în cealaltă normă fundamentală a poeticii moderne (luată în înțelesul cel mai larg): polisemia sau ambiguitatea sau plurivalența semantică. Acest joc presupune o explorare și o perpetuă recreare a resurselor și tensiunilor limbajului, în deplină conformitate cu spiritul dialecticii moderne a *diferenței* și *repetiției,* dincolo de orice dialectică a opuselor, dincolo de circuitul negativității ca și de acel al identității (cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition,* P.U.F., 1968). Posibilitatea îmbinării caracterului repetitiv al literalității cu acela, esențialmente diferențial, al ambiguității este sugestiv pusă în lumină de o celebră frază a lui Rimbaud, care, întrebat de mama sa ce a vrut să spună în *Une saison en Enfer,* a dat următorul răspuns paradoxal: „Am vrut să spun ceea ce am spus, literal și în toate sensurile". Literalitatea trebuie înțeleasă ca însuși conținutul ambiguității: litera se repetă deghizîndu-se într-o multiplicitate indefinită de sensuri, care nu sînt, la urma urmelor, decît niște simulacre; poeticul devine astfel un cîmp de manifestare a „eternei reîntoarceri".

Scanned with OKEN Scanner

POEZIE ŞI TRADUCERE

Problema traducerilor de poezie face doar rareori obiectul discuţiilor critice (şi iau termenul de critică în sensul lui cel mai larg), această situaţie contrastînd, într-un mod inexplicabil, cu abundenţa mereu sporită a traducerilor din lirica universală, tipărite atît de revistele literare, cît şi, în diferite colecţii, de edituri : rezultatul e că o bogată experienţă rămîne nevalorificată şi că — lucru şi mai grav — o serie de erori şi de prejudecăţi estetice tind, perpetuîndu-se în deplină libertate, să devină norme şi canoane ale artei traducerii. Răspunderea în această privinţă le revine stiliştilor noştri, structuralişti sau nu, care au ignorat pînă acum aproape cu desăvîrşire unul dintre domeniile cele mai fertile ale cercetării lingvistice şi literare moderne — stilistica comparată. Motivele unei atari ignorări — care sînt departe de a fi şi nişte justificări — le putem bănui cu uşurinţă : stilistica comparată (sau teoria traducerii literare) este o disciplină extrem de dificilă şi de complexă, reclamînd prin însuşi caracterul ei limitrof (căci ocupă o zonă intermediară între teoria literaturii, sociologia literaturii, lingvistică şi semiologie) o pregătire multilaterală. Într-adevăr, pentru a fundamenta şi aplica o teorie a traducerii ai nevoie în afară de o înţelegere adecvată a specificului creaţiei literare (foarte rară între lingvişti), şi de o bună stăpî-

Scanned with OKEN Scanner

nire a unor discipline anexe, a căror funcţie este de a elucida *marginalitatea* operei, toate acele elemente pe a căror temelie se înalţă arhitectura operei ; iar aceste elemente, cum observă un specialist în problemă, Efim Etkind (*La stylistique comparée, base de l'art de traduire,* în *Diogène,* nr. 57, Gallimard, 1967) : „... sînt mai numeroase în traduceri decît în operele originale. Abundenţa lor se explică prin faptul că în opera tradusă se ciocnesc două structuri lingvistice, două tradiţii literare şi artistice, două concepţii despre frumos, două niveluri de civilizaţie şi cînd e vorba de traducerea versurilor, două sisteme prozodice."

Prin locul pe care-l deţine, stilistica comparată îmi pare menită a deveni — teoreticienii literaturii nu şi-au dat încă bine seama de acest lucru — nici mai mult, nici mai puţin decît însuşi punctul de plecare al unei *definiţii a literaturii.* O atare afirmaţie nu poate surprinde pe cine este în curent cu unele dintre marile etape ale formării conceptului modern de poezie, etape în care problema traductibilităţii a fost una dintre temele centrale de meditaţie. Nu se concentrează esenţa însăşi a concepţiei lui Hegel despre poezie ca „reprezentare şi intuiţie interioară", „posedînd elementul lingvistic în parte numai cu titlul de mijloc de comunicare, iar în parte ca exterioritate nemijlocită din care el [spiritul] s-a retras originar în sine ca dintr-un simplu semn", într-un fragment adeseori citat din *Estetica* sa : „...Din această cauză este indiferent pentru poeticul propriu-zis dacă o operă poetică este citită sau ascultată ; ea poate fi şi tradusă în alte limbi fără diminuarea esenţială a valorii ei, poate fi transpusă din formă versificată în proză şi, deci, adusă în cu totul alte raporturi de sunet".

O astfel de concepţie (pe care o împărtăşea şi Goethe atunci cînd spunea, în *Poezie şi adevăr,* că profunzimea, „creaţia fundamentală" a unui poet e ceea ce subzistă la o traducere în proză a operei sale) e mult mai rară la moderni, pentru care poezia este intraductibilă (în însuşi centrul poeticilor mai noi regăsim, aproape fără excepţie, acest *postulat* al intraductibilităţii). Şi totuşi, paradoxal, traducerile de poezie s-au înmulţit vertiginos, fiind nu o dată făcute chiar de cei care afirmau intraductibilitatea poeziei. Tran-

Scanned with OKEN Scanner

spunerile poetice şi-au aflat legitimitatea într-o teorie a *re-creaţiei*.

Marea problemă pe care o pune o concepţie a traducerii ca re-creaţie este acea a raporturilor ideale între textul tradus şi original. Ideea însăşi a traducerii implică existenţa unor cît mai strînse raporturi analogice între cele două texte ; cum însă realizarea unei analogii perfecte este evident imposibilă, principiul re-creaţiei preconizează compensarea deficienţelor fatale din acest plan prin *omologia* funcţională, plecînd de la faptul că structuri gramaticale, semantice sau sonore analoge pot avea, în limbi diferite, funcţiuni diferite, după cum structuri neanaloge pot avea funcţiuni asemănătoare. Toată dificila artă a traducerii constă în descoperirea echilibrului fragil — variabil de la operă la operă — între analogie şi omologie, atît în ceea ce priveşte ordinea semnificaţilor („signifiés") de denotaţie, cît şi — ceea ce e infinit mai complicat — în aceea a semnificaţilor de conotaţie. Căci cea mai curentă definiţie actuală a limbajului poetic insistă tocmai asupra caracterului său primordial conotativ, bazat pe o folosire în toate sensurile a resurselor asociativ-sugestive ale limbajului.

Pentru a lămuri mai bine toate aceste idei, recurg la un exemplu pe care mi-l furnizează recenta traducere a operelor lui Rimbaud în românește[1]. Se ştie că opera lui Rimbaud a constituit o revoluţie în primul rînd în planul limbajului poetic, în care vocaţia violent nonconformistă a adolescentului genial s-a împlinit deplin, deschizînd o nouă eră în istoria poeziei franceze şi a celei moderne în general. Cred că, într-o anumită măsură, definiţia răspîndită încă şi astăzi a limbajului poetic, ca „violare sistematică" a normelor limbajului „standard" (definiţie pusă în circulaţie de formaliştii ruşi şi reluată de adepţii Şcolii de la Praga), se bazează pe asimilarea şi generalizarea unor experienţe de tipul celei rimbaldiene, stimulatoare, sub o formă sau alta, pentru aproape toate poeticile de avangardă, care, de altfel, au glorificat în autorul *Iluminărilor* pe marele lor

[1] Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*. Tălmăciri de Petre Solomon şi N. Argintescu-Amza, *Prefaţă* de Al. Philippide, *Note şi comentarii* de Irina Bădescu, E. L. U., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

precursor. Revolta lui Rimbaud — menţinîndu-ne în continuare în domeniul strict al limbajului — îmi apare a avea un dublu sens : ea este îndreptată, pe de-o parte, împotriva limbajului poetic tradiţional, „standardizat“ retoric, pe care-l dinamitează prin folosirea a numeroase elemente anti-„poetice“, luate din limbajul colocvial, argotic uneori, prozaic etc. ; pe de altă parte, ea vizează în egală măsură „limbajul comun“, spărgînd cu violenţă structurile gramaticale rigid codificate, făcînd să sară în aer asocierile banalizate etc. De aici tensiunea dialectică a poeziei rimbaldiene, resimţită încă de la nivelul limbajului ; tensiunea pe care o aflăm, fără îndoială, şi în versuri, dar mai impresionantă parcă în prozele de un lirism fulgurant din *Une saison en Enfer* sau din *Les Illuminations — Poèmes en prose,* care alcătuiesc partea cea mai valoroasă a operei sale. Or, tocmai în traducerea acestora apar deficienţele cele mai mari ale versiunii româneşti, deficienţe care provin nu din incompetenţă (avem de-a face cu doi traducători experimentaţi şi apreciaţi), ci dintr-o anume mentalitate, a cărei revizuire mi se pare necesară. Este vorba de o tendinţă de a ignora ceea ce am numit principiul omologiei, esenţial mai ales atunci cînd e vorba de a se reda semnificaţiile de conotaţie, prin definiţie intraductibile. Limbajul poetic — aceasta pare a fi concepţia multora dintre traducători — este un limbaj mai înalt, mai nobil decît cel obişnuit, un limbaj făcut din cuvinte mai rare, cu un anume prestigiu derivat tocmai din raritatea lor (de unde o predilecţie pentru arhaisme, uneori pentru termeni pitoreşti dialectali). Cum va proceda atunci traducătorul ? Redînd pe cît cu putinţă sensul (denotativ) al textului original, păstrînd pe cît cu putinţă imaginile (e ştiut că tropii lexicali sînt de obicei uşor de tradus), el va uniformiza aspectul conotativ al textului tradus, în direcţia pe care i-o impune viziunea sa despre „poeticitate“, viziune, inutil să mai subliniez, de o mare naivitate. Nu o dată — cum se întîmplă şi cu Rimbaud — traducătorul îşi creează astfel inutile dificultăţi. Aş da în această privinţă cîteva exemple din versiunea la *Une saison en Enfer* a lui N. Argintescu-Amza, traducător remarcabil altfel, căruia i-am apreciat nu o dată tălmăcirile de poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Încă din prima frază ne întîmpină un „tic" vag arhaizant, pe care-l vom regăsi frecvent în textul traducerii : „...ma vie était un festin..." — „...viaţa mea *închipuia* [s.n.] un ospăţ". Ceva mai încolo, iarăşi : „— La charité était cette clef..." — „Milostivirea *închipuia* această cheie". Rimbaud nu ezită să repete cuvîntul „festin" : „...j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien" — „...mi-a venit gîndul că caut din nou cheia *praznicului* de odinioară". „Mais, cher Satan, je vous en conjure..." — expresie de o familiaritate ironică, dar de loc într-un registru popular, devine : „Aşadar, scumpe *Scaraoţchi,* rogu-te din toată inima" ; aceeaşi formulă, „race inférieure", e tradusă cînd prin *„obîrşia joasă"*, cînd prin *„seminţia cea mai de rînd"*, cînd prin *„neam prost" ;* „peuple" devine *„norod" ;* o licoare „de la fabrique de Satan" e *„născocită"* de Satan ; „Le chant raisonnable des anges" e redat prin : „Cîntecul *chibzuit* al îngerilor". În celebrul capitol II din *Deliruri (Alhimia verbului),* fraza foarte clară „J'expliquais mes sophismes magiques..." e tradusă prin : „Apoi *desluşeam* sofismele magice..." ; „l'innocence des limbes" (*limbes* e un termen religios, denumind locul unde sufletele drepţilor îşi aşteptă mîntuirea) devine „nevinovăţia zărilor mijind fără chip". Ce să mai vorbim de frecventa traducere a unor adjective de tipul *beau, splendide* etc. prin românescul *mîndru,* cu evidente conotaţii populare (cf. „magasins splendides" — „magazine mîndre"). O frază perfect prozaică — şi tocmai din pricina aceasta vibrantă poetic, în context : „Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes" devine : „Mă cufundam într-un somn ce *dăinuia* zile-întregi, şi, o dată sculat, *stăruiam* în visele cele mai triste". Nu ne mai miră de loc faptul că foarte neutrul „faiblesse" *(slăbiciune)* e tradus, în fraza următoare, prin moldovenescul şi greoiul „bicisnicie". Dar cred că mă pot opri.

Cum spuneam, cazul lui Rimbaud — poet programatic modern, iconoclast, foarte „anticalofil" — este revelatoriu pentru un anume viciu al traducerilor de poezie care se fac la noi. Eliminată din literatură (dovadă poezia celor mai înzestraţi dintre tineri), calofilia şi-a găsit un refugiu în

Scanned with OKEN Scanner

traducerile de versuri, care perpetuează o limbă ciudat de artificială, „mîndră“ şi totdată „sfătoasă“, „neaoşă“ şi plină de „vîrtoşie“, fugind de neologisme (unele figurînd în limbă încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea !) „ca dracul de tămîie“. Ar fi interesant, plecîndu-se de la un examen stilistic al traducerilor din poeţii moderni, să se întreprindă o statistică a termenilor arhaici, regionali sau chiar dialectali pe care-i folosesc : rezultatul ar fi, sînt sigur, dintre cele mai amuzante.

1968

Scanned with OKEN Scanner

PUNCTE DE VEDERE ASUPRA ROMANULUI

Foarte complicată şi acum patru decenii, cînd E. M. Forster îşi ţinea, la Trinity College, Cambridge, prelegerile adunate în *Aspects of the Novel* (1927) [1], problema definirii romanului n-a încetat să devină tot mai dificilă de atunci încoace ; atît de dificilă, încît, pînă la urmă, trebuie să ne mulţumim tot cu definiţia izbitor de simplă pe care-o propunea (plecînd de la un critic francez, Abel Chevalley) E. M. Forster : „...orice operă de ficţiune în proză care depăşeşte 50 000 de cuvinte va fi un roman..." — şi, într-adevăr, nici măcar experienţele cele mai noi şi mai radicale ale unor Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget sau Alain Robbe-Grillet nu impun vreo modificare a ei. Dar cartea lui Forster — în ciuda numeroaselor „metamorfoze" prin care a trecut în ultimele decenii romanul, acest teritoriu atît de accidentat şi derutant — rămîne actuală, suprinzător de actuală, şi prin multe alte observaţii şi judecăţi, mai puţin generale, pe care le formulează autorul ei. Foarte modernă se dovedeşte mai întîi perspectiva *sincronică* pe care-o adoptă, sintetizată într-o imagine : „...aceea a tuturor romancierilor scriindu-şi romanele în acelaşi timp. Ei descind din epoci şi ranguri

[1] E. M. Forster · *Aspecte ale romanului*, Traducere şi postfaţă de Petru Popescu, E.L.U., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

diferite, la fel de felurite le sînt temperamentele şi scopurile, dar toţi ţin tocul în mînă, uniţi prin creaţie. Să ne uităm o clipă peste umărul lor, să vedem ce scriu ; poate că efectul va fi un exorcism pentru demonul cronologiei.“ E un exorcism ale cărui avantaje apar din plin în însuşi stilul critic al lui Forster, lipsit de ticurile obositoare ale istorismului, proaspăt, plin de umor şi totuşi atît de penetrant în desfăşurarea vocaţiei lui eseistice. Fără îndoială, nu-i vorba de negare, ci doar de un protest (care ar fi astăzi şi mai justificat) împotriva unei viziuni unilateral diacronice asupra fenomenului românesc, viziune care a dus la considerarea romanului (şi nu numai a lui, de altfel) sub specia „metamorfozelor“, dominată de simbolul lui Proteu (capitolul final al *Istoriei romanului modern* de R.-M. Albérès [1] se intitulează semnificativ : *Romanul — un gen proteic*). Unghiului „transformist“, — moştenire, oricît de ciudat ar părea, a unui transfer de metode din ştiinţele naturii în istoria literară, caracteristic celei de-a doua jumătăţi a veacului trecut — unghiului care favorizează descoperirea — cît de iluzorie şi de arbitrară adeseori ! — a tot felul de „metamorfoze“, „evoluţii“, „dezvoltări“ etc., i se poate opune şi i se opune, în mod fecund şi din ce în ce mai insistent în vremea mai nouă, datorită în special eforturilor analitice ale structuralismului (luat în înţelesul cel mai larg), unghiul sincronismului. Faţă de metafora banalizată a lui Proteu ca zeu al romanului, prefer, în ceea ce mă priveşte, metafora spaţială pe care-o propune Forster : romanul e un teritoriu, un vast teritoriu, „pe care-l străjuiesc două lanţuri de munţi, nici unul prea abrupt — Poezia şi Istoria...“. Astfel încît, poate că romanul nu se transformă, ci, explorîndu-se, îşi descoperă şi-şi anexează mereu noi ţinuturi, temporalitatea lui fiind de fapt de ordin *extensiv*, şi nu *evolutiv* (evoluţia presupune înlocuirea formelor vechi, moarte, cu altele noi şi vii, schemă care nu poate fi aplicată atunci cînd avem de-a face cu valori, căci valorile, deşi nu se repetă în procesul creaţiei, nu se anulează una pe cealaltă, nici nu sînt în vreun fel fungibile). Fără să fie cîtuşi de puţin „structuralist“, E. M. Forster încearcă să ajungă la o înţe-

[1] R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, În româneşte de Leonid Dimov. Prefaţă de Nicolae Balotă, E.L.U., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

legere sincronic-structurală a „aspectelor romanului", şi rezultatele pe care le obţine sînt pe deplin răsplătitoare. Afinităţi ascunse, pe care un istorism abuziv le face şi mai greu accesibile, se revelă, la o astfel de cercetare, între scriitori aparţinînd unor momente şi unor culturi nu o dată extrem de diferite. Pe această linie deosebit de stimulatoare mi se par capitolele despre *Fantezie* şi despre *Profeţie*, în care se discută despre posibilităţile opuse de tratare romanescă a mitologicului. Să luăm spre exemplu observaţiile despre *Profeţie*. „Profeţia — scrie E. M. Forster —, în sensul pe care i-l dăm noi, e un ton anumit al vocii. Ea poate implica oricare din credinţele care au tulburat umanitatea — creştinismul, budhismul, dualismul, satanismul, sau pura ridicare a iubirii şi urii umane la o asemenea putere, încît receptacolele normale să nu le mai poată conţine..." Dintr-un astfel de punct de vedere, autorul analizează, cu o desăvîrşită fineţe faţă de nuanţa sau implicaţia secretă, pe Dostoievski, Melville, Emily Brontë, D. H. Lawrence, scriitori atît de deosebiţi unul de altul, dar pe care simpla situare într-un context comun îi îmbogăţeşte cu sensuri noi, nebănuite, dar revelatorii.

Ar fi, desigur, absurd să respingem posibilitatea şi legitimitatea unei istorii a romanului ; nu-i însă mai puţin adevărat că o istorie literară exclusiv diacronică (fie ea pozitivistă, fie liber eseistică) apare astăzi din ce în ce mai contestabilă ; cu atît mai mult cu cît şi în ce priveşte literatura, şi în ce priveşte alte discipline, unghiul sincronic îşi cere şi-şi primeşte drepturile lui, chiar în cuprinsul unei expuneri primordial preocupată de latura *istorică* a fenomenelor. În acest sens nu pot fi decît de acord cu prefaţatorul *Istoriei romanului modern* a lui Albérès, Nicolae Balotă *(Marginalii la o «Istorie a romanului modern»)*, care observă la un moment dat : „Desigur, alura eseistică a cărţii, preocuparea de a stabili o perspectivă diacronic-istorică, face ca analizele sincronic-structurale ale genului romanesc să fie neglijate. Din datele pe care le oferă însă o asemenea panoramă *à vol d'oiseau* a romanului, putem stabili cîteva coordonate privind, dincolo de istoria însăşi a genului, destinul său esenţial. Dacă Proust nu poate fi înţeles de noi decît prin Balzac, în aceeaşi măsură e justificat să afirmăm că Balzac nu poate fi înţeles de noi, cei de azi, decît prin

Scanned with OKEN Scanner

Proust." Şi aş merge chiar mai departe, spunînd că tot aşa cum Balzac l-a influenţat pe Proust, Proust are o certă influenţă asupra lui Balzac. Paradoxul e doar aparent, căci, spre deosebire de linearitatea timpului istoric, timpul lecturii e circular, cum remarca o dată Roland Barthes. Or, o adevărată istorie literară modernă trebuie să ţină neapărat seama de *circularitatea timpului estetic*.

E poate o pretenţie prea mare în ceea ce-l priveşte pe R.-M. Albérès, care practică mai degrabă o critică alertă, de popularizare, în formule superior gazetăreşti, dar niciodată mai mult decît atît. Scrisă cu oarecare nerv, spirituală sau ingenioasă pe alocuri, *Istoria romanului modern* poate fi, la un anumit nivel, o carte utilă ; superficialitatea plină de dezinvoltură a autorului sfîrşeşte, însă, prin a irita pe cel cît de cît familiarizat cu romanele şi cu problemele în discuţie. Să nu ne mai mire deci — cum îl miră pe N. Balotă — faptul că Albérès, făcînd de bună seamă un mic paradox, elogiază arta unor mărunţi „postrealişti", punînd în contrast subtilitatea şi perfecţiunea ei (fie ea „sterilă") cu stîngăciile din scrisul unor mari reformatori ai genului („Arta lui Jacques de Lacretelle şi a lui Gaston Chérau e infinit mai subtilă şi mai perfectă decît cea a lui Proust, Musil, Joyce, Michel Butor") ; să nu ne mai mire că un romancier de statura lui D. H. Lawrence e expediat în cîteva rînduri nesemnificative, că Faulkner, obiect al unui singur paragraf, „Fiindcă renunţă la analiză [...] e mai stufos şi mai arid..." (decît Proust), că o serie de romancieri de primă însemnătate, precum Scott-Fitzgerald, Thomas Wolfe sau Gertrude Stein, nici nu sînt amintiţi etc. Toate aceste scăderi sau lacune ar putea fi, la urma urmelor, trecute cu vederea dacă, în ansamblu, *Istoria...* lui Albérès ar aduce vreo perspectivă într-adevăr nouă asupra romanului ; din păcate, însă, latura cea mai rezistentă o constituie — şi în primul rînd pentru domeniul francez — tot informaţia, grăbit şi agreabil distribuită în capitolele şi subcapitolele cărţii ; aparent spumos, comentariul rămîne, în fond, în limitele convenţionalului.

1968

Scanned with OKEN Scanner

MARGINALII LA UN SPECTACOL IONESCO

Teatrul lui Eugène Ionesco — relatez o experienţă pur subiectivă, de cititor şi spectator, desfăşurată de-a lungul a peste un deceniu — mi se înfăţişează tot mai mult ca manifestarea unui spirit fundamental poetic : paralogicul, burlescul, grotescul, ironia, alegoria, toate celelalte mijloace atît de flexibile ale teatrului ionescian — despre care s-a vorbit atît de amplu, pentru că erau atît de evidente — tind să-mi apară doar ca elemente generatoare ale unei tensiuni mai înalte, substanţial diferită de fiecare în parte : o tensiune pe care n-o pot numi altfel decît poezie.

Poezia acestui teatru e prin excelenţă violentă, animată de un demon al negaţiei, punînd în libertatea energiile lui „Nu“ : un „Nu“ care capătă, însă, în dialectica poeticului, sensul unei negaţii a negaţiei : un „Nu“ în faţa morţii şi a limbajelor ei ; un „Nu“, în ultimă instanţă, apofatic, al cărui drum poate duce spre tăcere, spre perplexitatea în faţa Fiinţei, spre acea lumină indicibilă în care se scaldă Choubert (scena se desfăşoară într-o obscuritate totală, simbolică) : „Je baigne dans la lumière. La lumière me pénètre. Je suis étonné d'être, étonné d'être... étonné d'être.“ Această uimire, care e participare la viaţa infinită, la existenţa pură (experienţă care transcende poeticul intrînd în zona spiritualului), alcătuieşte, poate, zenitul universului ionescian,

Scanned with OKEN Scanner

locul paradisiac, mereu pierdut. Ciclul negației e silit să reînceapă la nesfîrșit.

Aș spune că poezia ionesciană este, cel puțin pe o latură a ei, un exorcism al limbajului. Moartea se infiltrează mai întîi în limbaj, paralizează ființa, progresiv, prin intermediul limbajului. Eugène Ionesco nu tăgăduiește a priori posibilitatea comunicării, dimpotrivă ; el intuiește, însă, cu o acuitate excepțională, faptul că vidul începe prin a se instala, neobservat, în diferitele structuri ale vorbirii, în domeniul comunicării : sîntem vii, sănătoși, din toate punctele de vedere admise „normali", și totuși, fără să ne dăm seama, ne pierdem capacitatea de a vorbi noi înșine, ne lăsăm din ce în ce mai mult vorbiți de moarte ; cuvintele noastre mor mai întîi — indicație că moartea, înainte de a fi o fatalitate, este și un păcat. Conștiința creatoare a lui Eugène Ionesco se află inițial într-o lume de cuvinte care nu mai spun nimic. Primul lucru pe care poate să-l facă într-o atare împrejurare (pe linia acelui exorcism de care pomeneam) este să forțeze aceste cuvinte să declare că nu mai spun nimic, să-și arate vidul : *La Cantatrice chauve* este un poem burlesc, în care un anumit limbaj comunică faptul că nu mai comunică. Banalitatea care ne asediază fără s-o știm devine brusc neașteptată, fantastică, halucinantă, hilară și terifiantă totodată ; spiritul creator sfîrșește prin a izgoni pentru o clipă spectrul morții, după ce l-a făcut să se autodemaște. „Tragedia limbajului" își realizează catharsis-ul prin rîs.

Piesele care se înscriu cronologic între *La Cantatrice chauve* și *Victimes du devoir : La Leçon, Jacques ou la soumission* și *Les Chaises* — fixează în noi coordonate spațiul poetic ionescian, conferindu-i o adîncime pe care debutul o lăsa doar să se întrevadă. Raporturile dintre limbaj și moarte continuă să fie dominante, culminînd în acel final de neuitat al *Scaunelor,* cu apariția Oratorului surdo-mut, ale cărui strigăte nearticulate dezvăluie esența existenței celor doi bătrîni. Incomunicabilitatea sfîrșește însă mereu prin a se comunica pe ea însăși, și aceasta înseamnă de fapt mult mai mult, o redescoperire a surselor comunicării : cu accente de farsă, cu accente tragice, evitînd capcanele unuia sau altuia dintre limbaje (teatrul e o răscruce de limbaje), dar și lăsîndu-se prins în ele, spre a le demonstra (în sensul

Scanned with OKEN Scanner

etimologic) absurditatea, poezia ionesciană devine din ce în ce mai intensă, mai uşor de surprins şi mai greu de definit, ca o stranie epifanie.

Victimele datoriei — după admirabilele *Scaune* — vibrează de această poezie ireductibilă. În timp, printr-un proces firesc, teatrul ionescian şi-a rezolvat dificultăţile de recepţie, şi-a creat, cu alte vorbe, propria inteligibilitate. O piesă ca *Victimele datoriei* nu mai prezintă astăzi rezistenţe la operaţia elementară a descifrării sensurilor. Oricine îşi poate da seama, la nivelul ecuaţiilor relativ simple pe care le pune structura „alegorică" a textului, că Choubert reprezintă destinul Omului, al eului uman ; poliţistul, ordinea stabilită, autoritatea ; tatăl, supraeul ; Madeleine, femeia (soţie, mamă), sprijin al autorităţii, chiar instrument al acesteia ; Nicolas d'Eu, opusul ordinei, spiritul rebeliunii şi al anarhiei ; în sfîrşit, Mallot — personaj comparabil cu Godot al lui Beckett, căruia îi este puţin anterior — Răul (Mal), un Rău metafizic, ascuns, generator al păcatului şi morţii în lume. La fel de uşor de observat este şi dubla intenţionalitate polemic-ironică a alegoriei : prin caracterul ei precis şi abstractizant, alegoria se opune caracterului vag al simbolului, ca şi relaţiei de contaminare care se stabileşte între simbol şi ceea ce acesta simbolizează (atitudine evident antisimbolistă) ; pe de altă parte, prin termenii ei expliciţi şi concreţi, alegoria îşi încorporează semnificaţia într-o materie care, cu ajutorul diferitelor mijloace scenice şi verbale, este întipărită de foarte multe ori cu stigmatele grotescului : astfel, Omul e reprezentat de un mic-burghez care citeşte şi comentează mecanic ziarul, în vreme ce soţia lui ţese ciorapi ; Răul, de un oarecare ocnaş evadat şi de negăsit, a cărui fotografie poartă numărul 58.614 etc. Mai greu de remarcat e poate că, prin înseşi implicaţiile ei, alegoria ajunge să semnifice mai mult decît semnifică : sensul ei este, ca să folosesc o expresie a lui Barthes, infinit „deceptiv", semnificatul — aparent la îndemînă — se îndepărtează, devine tulbure şi ambiguu. Poezia ţîşneşte tocmai din această tensiune între un semnificat prim, limpede, aproape dezarmant de evident, şi un semnificat secund, iradiant, şi totuşi obscur, respingînd orice punere în ecuaţie.

Dar poezia *Victimelor,* luînd în considerare ansamblul piesei, e departe de a se reduce la atît. Desfăşurarea onirică,

Scanned with OKEN Scanner

plină de imprevizibilele ei necesităţi (ca şi în poezie, în vis necesitatea este imprevizibilă), stabileşte legături metaforice dintre cele mai complexe între toate elementele şi planurile acestei „pseudodrame". Motivul „proliferării", despre care s-a vorbit atît la Eugène Ionesco, nu-i decît un aspect exterior, şi ca atare mai izbitor, al unui larg proces de proliferare metaforică, imanent textului (şi spectacolului) şi creator de numeroase subtexte şi supratexte. E un joc de prezenţe şi absenţe, care se halucinează reciproc, dînd naştere unei lumi în care semnele, rămînînd aceleaşi, îşi schimbă neîncetat sensurile. Tragicul — cum spune însuşi autorul — se preface în comic, comicul poartă semnificaţii tragice. Totul devine posibil datorită marii plasticităţi semantice a metaforicului.

Scena — acel interior mic-burghez în care se desfăşoară *Victimele datoriei* — e un loc în care încape perfect atît universul *adînc* al lui Choubert, în străfundul căruia nu sînt decît noroaie, cît şi universul său *înalt*. Personajele se schimbă fără tranziţie, în virtutea aceleiaşi forţe a metaforei (chiar implicite) de a transforma brusc sensul. Madeleine îmbătrîneşte într-o clipă, redevine ea însăşi, e mama lui Choubert, e spectatoare (împreună cu poliţistul, după ce acesta fusese tatăl) etc. Falsa logică naturalistă, căreia i-a fost atîta vreme prizonier teatrul, e înlocuită cu o logică poetică.

Poezia lui Eugène Ionesco e prin excelenţă teatrală, îşi găseşte împlinirea completă doar ca *spectacol* (fie şi imaginar) : descopăr în ea o anume dorinţă secretă de a transcende limitele verbalului, limite între care, insidioasă, moartea ştie să pătrundă pe atîtea căi. Teatrul este nu numai un loc de întîlnire al mai multor limbaje (verbal, gestul, obiectual etc.), dar şi unul în care aceste limbaje, asociindu-se, îşi pot regăsi prospeţimea lor, veche şi nouă, vigoarea lor pierdută. În teatru se ascunde o negaţie virtuală a morţii : chiar şi atunci cînd obsesia morţii îl bîntuie.

De aceea, piesele lui Eugène Ionesco trebuie *văzute :* însăşi lectura lor presupune o punere în scenă mentală (ceea ce nu se întîmplă totdeauna cu dramaturgi chiar dintre cei mai mari — un Beckett, de pildă, excepţie făcînd *En attendant Godot).* Trebuie să recunosc că o bună parte dintre

Scanned with OKEN Scanner

gîndurile pe care le-am notat aici le datorez spectacolului cu *Victimes du devoir* de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", în regia inteligentă a lui Crin Teodorescu. Fără ritmul şi rupturile ritmului, imposibile în afara acelui loc magic care trebuie să fie scena, s-ar fi pierdut ceva din frumuseţea convulsivă a acestei piese („La beauté sera convulsive ou ne sera pas" spunea André Breton), ceva din poezia ei, în care am regăsit, nu-mi explic de ce, o anume calitate rimbaldiană.

1969

Scanned with OKEN Scanner

NOTE DESPRE COMICUL LUI SAMUEL BECKETT

Cînd un regizor american, care trebuia să pună în scenă *En attendant Godot*, l-a întrebat pe Beckett ce a vrut să înţeleagă prin Godot, scriitorul i-a mărturisit (cu o candoare ironică) : „Dacă aş fi ştiut, aş fi spus-o în piesă". Hugh Kenner, autorul unei cărţi despre Beckett (*Samuel Beckett. A Critical Study*, University of California Press, 1961, 1968), se referă în prefaţă la o convorbire avută cu Beckett în primăvara lui 1958, rezumînd după cum urmează cele declarate de acesta : „El a negat, de pildă, existenţa în opera sa a unui plan ascuns sau a unei chei, comparabile cu paralelele din *Ulysses*. Joyce, şi-a reamintit el, obişnuia să susţină că fiecare silabă din canonul Joycean poate fi justificată ; acesta e doar un mod de a scrie, nu singurul. A sugerat apoi că suprainterpretarea, care părea să-l supere mai mult decît interpretarea eronată, are la origine două supoziţii principale : aceea că scriitorul înfăţişează în chip necesar o experienţă pe care a avut-o, şi aceea că el scrie spre a afirma un adevăr de ordin general (cele mai multe dintre teoriile despre *Godot* sînt astfel dărîmate). El mărturisea că ştie foarte puţine despre rasa de fiinţe literare pe care le numea «oamenii mei» ; de fapt, nimic în plus faţă de ceea ce se spune în cărţi..."

Astfel de păreri constituie o sfidare la adresa *sensului (a profunzimii sensului)*, şi ca atare la adresa oricărui comen-

Scanned with OKEN Scanner

tariu de tip hermeneutic : opera nu „încifrează" nimic, e stupid să vrei s-o „descifrezi" ; a-i atribui un sens (ea fiind în definitiv construită, în modul cel mai deliberat, spre a respinge *sensul*) este abuziv şi scandalos. Stupid, abuziv, scandalos : aşa apare demersul critic — cel tradiţional, în primul rînd — în lumina pe care-o proiectează asupra lui o literatură născută din ura faţă de *semnificaţie*.

Tendinţa spre *literalitate* (ca formă a refuzului unui sens transcendent faţă de text) a apărut mai întîi în poezie, către sfîrşitul secolului trecut. Rimbaud, întrebat de mama sa ce a vrut să spună în *Une saison en Enfer*, i-a dat un răspuns violent paradoxal : „J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralment et dans tous les sens" (1873). Mai aproape de noi, Breton se înfuria că se dă nu ştiu ce interpretare lui Saint-Pol-Roux : „Nu, domnule, Saint-Pol Roux *n-a vrut să spună*. Dacă ar fi vrut să spună, ar fi spus-o." După cel de-al doilea război mondial, exigenţele unei expresii strict literale au devenit şi cele ale prozei („nouveau roman") şi ale teatrului. Dintre toate semnificaţiile, doar cea *imediată, literală*, poate fi în mod legitim obiectul literaturii, toate celelalte introducîndu-se în spaţiul mort al *alegoriei*. Robbe-Grillet se face apărătorul unui nou *realism* — în înţelesul de „creaţie a unei lumi materiale, cu o prezenţă vizionară" (*Du réalisme à la réalité*", în *Pour un nouveau roman*, 1963) : un *realism*, aş adăuga, al purei literalităţi ; un realism poetic şi totodată polemic.

Ţinînd seama de toate acestea, nu este, oare, cel puţin ciudat că Beckett a fost considerat ca unul dintre scriitorii contemporani, care, într-o măsură incomparabil mai mare ca alţii, „au vrut să spună" *altceva* decît spun efectiv ? Mai mult, mai adînc, mai misterios... Să fie vorba doar de vechi inerţii şi încăpăţînări ale criticii, care e înclinată să vadă oriunde sensuri ascunse, intenţii secrete, enigme ce trebuie dezlegate ? Sau, dacă se întîmplă ceea ce se întîmplă, este şi din vina lui Beckett ? Căci, la urma urmelor, el nu poate fi cu totul străin de faptul că opera lui stimulează permanent ispita cititorului de a *interpreta*. Scriitorul poate fi totuşi scos din cauză, cînd acceptăm să vedem în el un ironist : pseudoenigmele şi pseudoalegoriile lui sînt menite să joace rolul de simplă momeală. Pe această linie, comicul

Scanned with OKEN Scanner

beckettian se realizează mai ales dincolo de text, în felul (disproporționat de grav) al lecturilor pe care le face posibile, bătîndu-și implicit joc de ele. E ca și cînd cineva ar propune interlocutorilor săi — spre a le face o farsă mai mult sau mai puțin benignă — dezlegarea unei ghicitori, aparent foarte complicată, în fond lipsită de sens : s-ar da, desigur, un număr de răspunsuri ingenioase, unele mai subtile decît altele — subtile uneori pînă la pragul imbecilității —, pentru ca în cele din urmă să se afle că nici un răspuns nu e cel adevărat, că, de fapt, nu există nici un răspuns adevărat, că acea ghicitoare nici măcar nu-i o ghicitoare, ci doar o glumă *în formă* de ghicitoare.

Dacă ar fi să dau o definiție generală a ironiei lui Beckett, aș spune că aceasta constă într-o *literalizare a alegoricului :* avem de a face cu o transpunere a procedeelor clovnești în ordinea literară — să ne imaginăm o parabolă biblică spusă și mimată într-un circ bizar, frecventat nu de copii sau de acel public pestriț, care poate fi în deobște întîlnit acolo, ci de rafinați teologi... Căci clovneriile lui Beckett n-au, în mod evident, nimic „popular" și, dacă *En attendant Godot* a putut fi gustat de deținuții dintr-o închisoare americană (s-a făcut mult caz de acest experiment), lucrul se datorește unei împrejurări cu totul aparte : detențiunea intelectualizează, dezvoltă imaginația metafizică. Dînd un caracter literal alegoricului, Beckett face o satiră a spiritului hermeneutic în general : efectul este însă foarte ambiguu, cei păcăliți nu-și pot da seama (de cele mai multe ori) că au fost păcăliți. Și astfel, în mod obiectiv, realizîndu-se, comicul beckettian „eșuează" în tragic.

Cine este Godot ? Cîte nu s-au spus și pe seama acestui nume, cîte asocieri nu s-au propus ! S-a sugerat astfel că Godot vine de la englezescul God (Dumnezeu), transcris într-un registru diminutiv-familiar în analogie cu Pierre-Pierrot, dar mai ales cu Charlot — cum i se zice personajului lui Chaplin în Franța (s-a observat că pălăria tare a vagabondului chaplinian reapare în piesa lui Beckett). N-a întîrziat să se remarce, apoi, asemănarea — de fapt omonimia — între Godot și unul dintre personajele-cheie din comedia lui Balzac *Mercadet :* este vorba de Godeau, mereu invocat și așteptat (ca un salvator financiar), dar care

Scanned with OKEN Scanner

nu apare niciodată în scenă, cum nici Godot nu apare în piesa lui Beckett. De vreme ce un sens religios s-a insinuat în interpretările textului, nu era greu de presupus că referinţele în această direcţie se vor înmulţi, permise, între altele, de ambiguitatea funciară a limbajului religios. Au fost evocate paralele biblice (Vladimir şi Estragon devenind cei doi tîlhari între care a fost răstignit Isus), s-au citat opere mistice, între care — pentru că era vorba acolo de *aşteptare* — *L'Attente de Dieu* de Simone Weil. Cei doi vagabonzi au ajuns să simbolizeze *condiţia umană*. Aşa cum regele în vechea tragedie, aşa cum burghezul în drama secolului al XVIII-lea semnificau omul în general, în teatrul nou — la Beckett, în speţă — această sarcină revine vagabondului (cf. cap. despre Beckett din *Modern French Theatre* de Jacques Guicharnaud, Yale University Press, 1967).

Dar cîte alte scrieri ale lui Beckett, ori aspecte ale operei sale privită în ansamblu, n-au fost „suprainterpretate" ! M-aş mai opri, spre a exemplifica, la semnificaţiile literei *M*, care, sub o formă sau alta, revine aproape obsesiv în numele personajelor beckettiene : Murphy, Molloy, Moran, Malone, Mahood, Macmann ; Watt, Worm, Winnie, Willie (*W* fiind *M* inversat) : Sam, Hamm, Pim, Bem, Bom. Unii au citit în acest *M* recurent pe *Man* (în englezeşte *Om*) ; alţii au descifrat aici o referinţă la Moarte *(Mort)* : alţii au vrut să vadă în *M* o mărturie subiectivă : *M* ar trimite la pronumele Myself (eu însumi) sau la franţuzescul *Moi*, *W* la persoana întîi plural a pronumelui personal, *We* (noi) ; n-a scăpat comentatorilor faptul că *M* este cea de-a treisprezecea literă a alfabetului — sugestiile fatidice ale cifrei 13 nu mai au nevoie să fie subliniate. Trecînd în revistă toate aceste interpretări, L. Janvier (*Pour Samuel Beckett*, Les Editions de Minuit, 1966) nu rezistă ispitei de a mai adăuga încă una : predilecţia pentru *labiale*, între care *M*, ar fi o transpunere a „murmurului matern" : „Pare evident că vocabulele, numele, prenumele care conţin aceste labiale, a căror nevoie o resimte vorbitorul, sînt mai întîi ceea ce-l apropie mai mult de mama sa. [...] Acest murmur matern, auzit în cuvintele : Molloy şi Macmann, mai mult încă în Winnie şi Worm, şi care se ascunde în sucţiunea lui

Mahood sau în strigătele scurte Hamm și Pim, vom risca deci să-l numim primul zgomot al nașterii." (*Op. cit.*, p. 273.) Cît de legitime sînt asemenea interpretări — cel puțin din punct de vedere al lui Beckett însuși — s-a văzut. Nu-i mai puțin adevărat, însă, că felul literaturii lui Beckett, permanentul joc al *literalizării*, nu numai că face posibilă, dar chiar impune — ca pe o compensație, ca pe o umplere a vidului semantic — acea „overinterpretation" de care se plîngea autorul lui *Molloy*.

Comicul beckettian este un *comic al golirii de sens*: felul cum a fost el receptat (fie și cu prețul ironiei necruțătoare din însăși opera acestui mare scriitor) dovedește nevoia noastră, poate tragică, de semnificație; oricum, nevoia noastră de tragic: astfel încît, chiar preveniți fiind, vom continua să supunem textul beckettian unei lecturi tragice; descifrările parțiale, inspirate de metode și stiluri de gîndire diferite, oricît ar fi ele de arbitrare în aparență, rămîn niște mijloace — mai potrivite sau mai puțin potrivite țelului final — de a construi în interiorul ciudatului, dar foarte rigurosului *circ* al lui Beckett, structura tragicului — derizorie și totuși cît de tenace iluzie. Și așa *neputința* de tragic se transformă chiar în tragic. De altfel — cum declară însuși scriitorul odată — întreaga lui artă e o exploatare a neputinței: „Lucrez cu neputința, cu ignoranța. Nu cred că neputința a fost exploatată în trecut." Cum sugerează Hugh Kenner în studiul său (*op. cit.*, p. 33 și urm.), arta clovnului este și ea o explorare a universului neputinței. Cînd merge pe sîrmă, clovnul nu face altceva decît să ne ofere spectacolul incapacității sale de a merge pe sîrmă: pășește greșit, cade, își reia tentativa, ezitînd, meditînd îndelung și caricatural; pășește din nou greșit, se clatină, se-nvîrtește de mai multe ori în jurul sîrmei, își regăsește ca prin minune echilibrul, îl pierde încă o dată etc. Arta lui este dintre cele mai complicate, mult mai dificilă în orice caz decît aceea a acrobatului, care stă sub semnul abilității, ușurinței și eleganței.

La Beckett nu este, desigur, vorba de o transpunere ca atare a procedeelor clovnești, ci de o integrare a lor organică în substanța discursului literar: neputința pe care o exploatează scriitorul irlandez este în primul rînd neputința

Scanned with OKEN Scanner

literaturii ; apoi, prin extensie, neputința comunicării și, în ultimă instanță, incapacitatea de a semnifica (menținerea în limitele literalității are o valoare „demonstrativă" în această privință). Așa cum stau lucrurile, însă, comicul neputinței se vădește a fi în cîmpul literaturii primejdios de ambiguu : neputința însăși, ca obiect al unei opțiuni, devine, dincolo de intențiile celui care a ales-o, sursă de tragic : neputința se transformă în *destin*.

Scanned with OKEN Scanner

UTOPIA ABSURDULUI

Tragedie rizibilă a limbajului, a semnificației — în care însăși lipsa de sens se umple de sens, căci nimicul și totul participă în egală măsură la edificarea paradoxală a ceea ce aș numi „închisoarea semnificației" —, așa îmi apare în ansamblul ei opera lui Samuel Beckett : deschisă oricăror interpretări, cu atît mai mult cu cît își bate mai tare joc de orice interpretări. Omul beckettian resimte semnificația ca pe un destin, împotriva căruia se revoltă, conștient sau inconștient : prin bîlbîială, repetiție mecanică a clișeelor (expresii cu sens înghețat), reducție la grotesc, înjosire scatologică, incoerență, amnezie, demență (în care ciudatul sindrom Ganser joasă un rol dintre cele mai largi), într-un cuvînt, prin toate mijloacele pe care i le pune la îndemînă experiența absurdului sau, mai bine zis, *voința de absurd,* căci experiența de care pomeneam reprezintă mai degrabă o finalitate, decît un punct de plecare. Dar calea spre absurd sfîrșește tot în semnificație : de unde deriziunea, de unde și tragicul (care nu este posibil în afara semnificației).

Ciclul se închide, omul beckettian se mișcă în cerc, mișcare iluzorie, căci nu poate ajunge decît în locul de unde a plecat (de aceea Vladimir și Estragon, vagabonzii din *En*

Scanned with OKEN Scanner

attendant Godot, deşi se îndeamnă să meargă, rămîn de fapt imobili : doar spunerea merge). Timpul este vorbirea : în romanele sau în piesele de teatru ale lui Beckett se vorbeşte nu pentru ca timpul să treacă (cum pare cît se poate de firesc atunci cînd nişte oameni aşteaptă ceva sau tind spre ceva), ci pentru ca timpul să existe, şi o dată cu el aşteptarea ; şi nerăbdarea ; şi dorinţa ca aşteptarea să se încheie (ceea ce este imposibil în limbaj, dar şi în afara limbajului, căci tăcerea semnifică şi ea, plină de tot ce s-a putut ori se poate spune despre ea).

Nimic mai inaccesibil, mai utopic decît absurdul (înţeles ca lipsă a semnificaţiei) : Beckett, Ionesco, toţi promotorii aşa-numitei literaturi contemporane a absurdului nu fac decît să ne demonstreze aceasta. Dislocarea limbajului, subminarea acelei vorbiri care ne vorbeşte (cum susţin structuralişti) şi care ne ucide şi care ne des-fiinţează, nu fac decît să ne dezvăluie, încă o dată şi încă o dată, că sîntem închişi în închisoarea semnificaţiei — atît de vastă încît nici măcar nu putem spera că vom atinge zidurile ei, necum să evadăm din ea. În termeni pascalieni, şi în această împrejurare putem regăsi mizeria şi măreţia omului. Beckett se apleacă doar spre mizerie, pînă la a-şi refuza însăşi conştiinţa posibilităţii vreunei măreţii (deşi, după acelaşi Pascal, măreţia chiar în aceasta constă). Mizantropia lui (ca atitudine metafizică) o atinge în intensitate poate doar Swift în ultima parte a *Călătoriilor lui Gulliver*. Într-adevăr, dincolo de atîtea deosebiri, dincolo, de asemenea, de unele puncte de contact, care sînt sau nu sînt fortuite (de pildă, comuna lor origine irlandeză), stabilirea unei înrudiri spirituale între Swift, Joyce şi Beckett — nu atît pe planul analogiilor, cît pe acela al omologiilor — mi se pare legitimă.

Swift pleca, în descoperirea zguduitoare a „mizeriei umane", de la premisele teoretice proprii unei epoci clasice, între ele, de la postulatul fundamental al valorii raţiunii. Cum reiese dintr-o celebră scrisoare adresată lui Alexander Pope (29 septembrie 1725), decanul Catedralei St. Patrick din Dublin era în măsură să demonstreze, în

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce priveşte omul în general, falsitatea definirii lui ca *animal rationale*, arătînd că ar fi doar *rationis capax*. „Pe această temelie profundă de mizantropie — scria în continuare Swift —, care nu e la fel cu a lui Timon, se înalţă întregul edificiu al călătoriilor mele." Viziunea scatologică swiftiană — despre care au glosat atîta psihanaliştii ultimelor decenii — este produsul unei perioade prin excelenţă raţionaliste, strigătul ei de disperare, ale cărui ecouri tulburătoare se aud încă.

Beckett este, istoric vorbind, reprezentantul unei epoci a *comunicării*, a vertiginoasei dezvoltări şi tehnicizări a comunicării, a sistematizării şi codificării limbajelor. Trăim mai mult decît oricînd sub semnul vorbirii. Dar omul nu poate comunica — spune Beckett. Procesul intentat falsei comunicări — cu toate proliferările ei aberante — presupune atribuirea unei valori absolute comunicării ca atare, ca „idee platonică", aş zice. Acest proces va deveni însă, ca urmare a incapacităţii omului modern de a suporta inaccesibilul, proces împotriva comunicării înseşi, voinţă de instaurare a absurdului, luptă pentru degradarea şi destrămarea semnificaţiei. Eroare ! Absurdul pur e tot atît de inaccesibil ca şi pura comunicare. Mai încăpăţînată decît iarba, semnificaţia răsare, măruntă şi tristă, pînă şi din nisip şi cenuşă.

Swift întrevedea un paradis, bineînţeles raţional, naiv raţionalist (insula cailor, utopia utopiilor) ; Beckett nu mai întrevede nici unul ; infernul e peste tot, alcătuit din ce este mai sordid — gunoaie, excremente, secreţii fetide, noroaie nesfîrşite, revărsări vomitive ; şi mai ales din cuvinte — la acest nostalgic al absurdului conştiinţa cuvîntului n-ar putea fi comparată decît cu aceea a unui mare poet (conştiinţă a precarităţii şi necesităţii cuvîntului), a unui mare poet care nu iubeşte însă poezia, ba chiar o consideră un blestem. Dar tocmai în acest blestem stă putinţa salvării lui — cel puţin ca scriitor. Antiliteratura (sau aliteratura) lui Beckett reinventă literatura, ca pe una dintre modalităţile sub care se înfăţişează ceea ce numeam închisoarea semnificaţiei. De aici şi succesul lui Beckett — vădit în ispita atîtor şi atîtor interpretări pe care le-au provocat operele lui, cu toate că intenţia lor primordială a fost

Scanned with OKEN Scanner

aceea de a sfida interpretarea. Sfidare enigmatică însă, şi tocmai de aceea oferind infinite posibilităţi de descifrare : într-un astfel de caz descifrarea nu „elucidează" sensul, ci-l intensifică, descoperind în el noi şi noi enigme. Am putea spune, deci, că tragicul beckettian nu începe din absurd, ci din conştiinţa eşecului absurdului ; absurdul ca atare, dacă ar fi realizabil, ar implica dispariţia tragicului. Or, Beckett ne revelă nu dispariţia, ci unul dintre cele mai neaşteptate şi profunde moduri ale lui.

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURA FANTASTICULUI ÎN PROZA LUI EDGAR ALLAN POE

Înţelegerea adecvată a structurii fantasticului în proza lui Edgar Allan Poe implică examinarea celor mai importante tradiţii şi direcţii de evoluţie, ale unui gen de literatură care, format în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, capătă în cadrul fenomenului mondial romantic o excepţională forţă de iradiaţie şi trece printr-un fecund proces de diversificare. Desigur, categoria literară a fantasticului are o istorie mult mai complexă şi mai veche, rădăcinile ei pornind din mitologie şi folclor, dar pentru cercetătorul literaturilor moderne fantasticul rămîne una dintre formele reacţiei preromantice împotriva raţionalismului iluminist, unul din semnele marilor mutaţii în sensibilitatea estetică care pregătesc terenul pentru apariţia romantismului. Cronologic vorbind, Anglia este prima ţară din Europa în care se petrece acea revoluţie a gustului, implicată de noţiunea preromantismului. Spre jumătatea secolului al XVIII-lea se înmulţesc manifestările, nu numai în poezie sau în roman, dar şi în pictură, arhitectură etc., a ceea ce s-a numit Renaşterea gotică *(The Gothic Revival)*. În planul literaturii, care ne interesează acum, fenomenul se dovedeşte deosebit de bogat în consecinţe. Apare interesul pentru nocturn, pentru misterios şi tenebros, pentru supranatural. Romanul „negru" sau „gotic", al cărui model îl stabileşte, în 1764, Horace Walpole, cu al său

Scanned with OKEN Scanner

Castel din Otranto (The Castle of Otranto), cunoaşte un fulgerător succes. Publicul literar al vremii, care se înduioşase şi vărsase lacrimi citindu-l pe Richardson, se lasă cuprins acum de fascinaţia straniului, a terifiantului şi a enigmaticului. Neverosimil şi uneori direct absurd la modul oniric (fapt care l-a făcut pe André Breton şi, în genere, pe suprarealişti să emită exclamaţiuni admirative la adresa lui), romanul gotic are o desfăşurare epică adeseori dezlînată în episoade fără şir, ceea ce de altfel nu-l deranjează pe cititorul din epocă, doritor să-şi lase spiritul răscolit şi imaginaţia violentată. Introducerea elementelor supranaturale se face, de obicei, brusc, fără vreo pregătire prealabilă : un uriaş coif cade în curtea castelului, statui de războinici coboară de pe soclul lor şi încep să umble, cu sînge curgîndu-le din nas, zgomote ciudate preced apariţii spectrale etc. Ann Radcliffe (care, după ce evocă tot felul de împrejurări misterioase, vrea să evite reproşul de neverosimilitate şi oferă o explicare raţională a faptelor relatate), Mathew Gregory Lewis, cu al său faimos *Călugăr (The Monk)*, Beckford cu *Vathek*, C.R. Maturin, cu *Melmoth rătăcitorul (Melmoth the Wanderer)*, ilustrează genul, prelungindu-i existenţa pînă în plin romantism, căci *Melmoth*, ultimul roman gotic important, apare în 1820.

Influenţa romanului negru este enormă în Europa, apoi şi în America. Deşi genul ca atare se epuizează complet într-o perioadă relativ scurtă, el contribuie în mare măsură la impunerea categoriei fantasticului în romantism. Fantasticul romantic nu este însă decît în parte „gotic" : el îşi asociază, în multe cazuri, motive ale folclorului (una din marile descoperiri ale romantismului), încorporîndu-şi ceva din duhul basmului, al poveştii. Romanticii germani cultivă, pe această linie, „Märchen"-ul. Alteori, supranaturalul şi miraculosul, indiferent de sursa din care provin, capătă o semnificaţie filozofică, devin ilustrarea unei idei metafizice, cum se întîmplă tot în romantismul german (ne gîndim la „idealismul magic" de care s-a vorbit în legătură cu Heinrich von Ofterdingen al lui Novalis etc.). În povestirile lui E. T. A. Hoffmann, fantasticul, uneori învestit cu un intens farmec poetic (ca în *Ulciorul de aur*, de pildă), se împleteşte cu umoristicul, traducînd contradicţia dintre vis şi realitatea burgheză meschină, sancţionată prin

Scanned with OKEN Scanner

rîs. Fantasticul hoffmannian (cu o arie, de altfel, mult mai largă, căci se întinde de la polul poetic pînă la acela al terifiantului) capătă şi o funcţiune satirică, pe care o regăsim, mai virulentă, în unele din povestirile lui Gogol, în *Nasul*, spre exemplu. Fantasticul, apt de a se transforma în grotesc şi de a fuziona cu aşa-numitul „comic absurd", va fi uneori şi la Edgar Poe un mijloc al violenţei satirice.

În Anglia se dezvoltă, din prima jumătate a veacului al XIX-lea, genul foarte popular şi astăzi al povestirii cu fantome *(ghost-story)*, care preia unele elemente din tradiţia gotică. Scriitori de factură romantică — cum sînt Bulwer-Lytton sau William Wilkie Collins — folosesc adesea tehnica misterului, dar nici un Dickens sau o Mrs. Gaskell, în opera cărora romantismul se împleteşte cu realismul, nu-şi refuză plăcerea de a scrie, din cînd în cînd, cîte o povestire de atmosferă stranie, pe linia supranaturalului. În Anglia, de altfel, ia naştere acum o adevărată industrie a misterului. O puzderie de scriitori minori, unii dintre ei nu lipsiţi de îndemînare în arta naraţiunii şi a „suspense"-ului, aprovizionează piaţa literară cu produsele cerute, fabricate în serie.

Care sînt factorii care au determinat un fenomen de asemenea complexitate şi amploare? Începînd cu mijlocul veacului al XVIII-lea, iluminismul vădeşte prin tot mai multe semne că trece printr-o criză irezolvabilă. După revoluţia burgheză din 1648, dar mai ales după aşa-numita „glorioasă revoluţie" din 1688 (de fapt, data cînd se realizează compromisul între aristocraţie şi burghezie), Anglia evoluează cu repeziciune ca putere capitalistă. Iluminismul englez, postrevoluţionar (spre deosebire de cel francez, care pregăteşte revoluţia din 1789), are încă din prima lui etapă o serie de caracteristici proprii. Cultul raţiunii nu e atît de exclusiv ca la reprezentanţii „luminilor" din Franţa. Ironiei voltairiene, atît de acidă, îi corespunde în Anglia o formă mai blîndă de critică, aceea a umorului, reprezentat de un Addison, Steele, Fielding etc. (excepţie făcînd doar ferocele şi pateticul Swift). De altfel, în Anglia, iluminismul se împleteşte de la început cu sentimentalismul şi accentele preromantice, atît în literatura propriu-zisă, cît şi în gîndirea estetică (Shaftesbury, Young etc.), apar foarte devreme. Ele se intensifică în o doua jumătate a secolului

Scanned with OKEN Scanner

al XVIII-lea, cînd efectele civilizaţiei de tip burghez se fac tot mai dureros resimţite. Optimismul iluminist nu mai poate rezista la confruntarea cu o realitate socială agitată de grave contradicţii. Progresul tehnic, aşa-numita „revoluţie industrială", înseamnă pentru categorii dintre cele mai largi o imensă tragedie. Manifestînd uneori o atitudine de solidaritate sentimentală cu dezmoşteniţii vieţii (Thomas Gray, William Blake etc.), poezia vremii se cufundă în visări melancolice, se avîntă în căutări febrile şi nebuloase, alteori recomandă refugiul în regeneratoarea natură, sau într-un trecut aureolat de legendă. Romanul gotic traduce, în proza celei de a doua jumătăţi a secolului, neîncrederea în idealul estetic şi etic al realismului iluminist. Unii din reprezentanţii curentului gotic par a se situa pe o poziţie aristocratică (Evul Mediu feudal exercită pentru ei o puternică fascinaţie), exprimînd tristeţea unei clase care, o dată cu dezvoltarea capitalismului, se vede învăluită de umbrele tot mai dese ale crepusculului. O atare observaţie nu trebuie însă generalizată, căci romanul gotic şi, mai tîrziu, fantasticul romantic, în diversele forme literare în care se întrupează, corespund unor necesităţi psihologice şi estetice mult mai complexe. Indirect sau direct, fantasticul se constituie ca un mod de critică a pragmatismului burghez, a certitudinilor comode şi a optimismului. Romancierii gotici şi, mai apoi, exploratorii romantici ai lumii fantasticului par a privi cu o ironie sumbră concepţia iluministă despre progres, devenită cu timpul un apanaj al filistinismului. Nu totul se poate explica, realitatea e contradictorie şi adeseori misterioasă, susţin — implicit — aceşti scriitori. Dilemele spirituale ale epocii sînt proiectate în reprezentări mitice. Un tip literar frecvent în opera unor astfel de autori, fascinaţi de relaţiile oculte dintre fenomene, este damnatul, demonul sau demoniacul. Satanismul romantic a fost pregătit, între altele, şi de romancierii gotici, aflîndu-şi apoi o ilustrare bogată în proza fantastică din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Curentul preromantic şi apoi romantismul traversează Atlanticul şi pătrund în tînăra literatură americană, fără însă a stimula, la început, vreo creaţie pe deplin originală, eliberată de modelele europene. Formula gotică e introdusă în America de către Charles Brockden Brown (1771—1810),

Scanned with OKEN Scanner

adept al ideilor lui William Godwin şi imitator al tehnicii narative senzaţionale din *Aventurile lui Caleb Williams* în romanele sale : *Wieland sau Transformarea (Wieland, or the Transformation)*, apărut în 1798, *Ormond sau Martorul secret (Ormond, or the Secret Witness)*, apărut în 1799, şi *Arthur Merwyn* (1799—1800). Cu slăbiciunile inerente tuturor începuturilor, cărţile lui Brockden Brown au meritul de a fi pregătit terenul pentru apariţia, peste cîteva decenii, a unor mari artişti ca Nathaniel Hawthorne şi Edgar Allan Poe, continuatori şi ei ai tradiţiilor literaturii de mister. Un precursor al lui Poe este şi Washington Irving (1783—1859), cel dintîi scriitor american care, înzestrat cu un talent într-adevăr original, obţine o reputaţie europeană. Autor al *Istoriei New-York-ului scrisă de Knickerbocker (Knickerbocker's History of New-York)*, carte plină de vervă umoristică, care apare în 1809, Washington Irving recurge şi el, mai cu seamă în a sa celebră *Carte de schiţe (Sketch Book)*, din 1819, la fantasticul gotic, pe care-l tratează însă în spirit fantezist şi comic, cu efecte uneori de grotesc (de pildă *Rip van Winkle)*. Influenţa lui asupra lui Poe se constată mai ales în nuvelele în care acesta din urmă evocă acea mentalitate olandeză „Knickerbocker", ironizată cu atîta farmec în *Istoria New-York-ului* şi în diverse schiţe. (În afară de unele povestiri ca *Diavolul din turn — The Devil in the Belfry* —, unde maniera lui Irving e evidentă, regăsim unele ecouri ale spiritului „knickerbocker" şi într-o nuvelă de tipul „science fiction" ca *Hans Phaal*, cu amuzanta descriere de la început a oraşului Rotterdam etc.).

Ambianţa intelectuală în care se formează Edgar Allan Poe este, aşadar — şi în Europa romantică, şi în America —, extrem de favorabilă gustului pentru fantastic. Categorie literară folosită de un mare număr de scriitori proveniţi din sferele culturale cele mai diverse, fantasticul îşi revelase bogatele posibilităţi, ceea ce am putea numi polivalenţa sa surprinzătoare, căci se dovedise eficient nu numai în direcţia evocărilor terifice, a misteriosului şi a straniului, ci şi în direcţia unor neaşteptate proiecţii comice (cu toate nuanţele de la umorul sentimental la ironia dură, de la burlesc şi caricatural la grotesc şi absurd) ; totodată, prin proprietatea sa de a fi bun conducător de simboluri,

Scanned with OKEN Scanner

fantasticul se înfățișa ca un mijloc al stilului poetic (utilizat și în lirică, dar și în proza romantică, înclinată spre lirism). Din ultima împrejurare relevată derivă destul de frecventa asociere a fantasticului cu filozoficul : idei și idealuri etice, metafizice etc., sînt transpuse în simboluri larg sugestive, printr-un proces pe care-l facilitează tratarea fantastică. Proza romantică are uneori, evidentă, și o dimensiune de parabolă sau de mit filozofic (să ne gîndim, de pildă, la mitul umbrei pierdute din *Peter Schlemihl* al lui Chamisso, la sensul filozofic al metamorfozelor individului din *Sărmanul Dionis* sau *Avatarii faraonului Tlà* de Eminescu etc.).

Încercînd să analizăm structura fantasticului în proza lui Edgar Poe, trebuie să facem constatarea preliminară că aceasta ne apare ca o structură complexă, că marele scriitor american sintetizează, în nuvelistica sa, experiența foarte diversă a literaturii fantastice, care avea deja o tradiție de peste o jumătate de secol. O sintetizează și, în același timp, o dezvoltă în direcții dintre cele mai originale. Sursele fantasticului poesc sînt, după cum s-a văzut, multiple : atît romanul gotic englez, cu predilecția spre satanism (ca în *Melmoth rătăcitorul),* cît și fantasticul cu numeroase valențe al romanticilor germani, pe care-i cunoaște bine, deși indirect, prin intermediul traducerilor engleze, contribuie la formarea viziunii artistice a scriitorului. Noutatea acesteia este însă, chiar de la începutul activității lui Poe, atît de izbitoare, încît examinarea principalelor tendințe și modalități din cadrul literaturii fantastice anterioare nu a avut drept scop atît delimitarea unor înrudiri sau influențe, cît stabilirea unui termen de comparație, în raport de care să se poată mai bine sublinia contribuția originală a prozatorului și poetului american.

Exprimînd adeseori o aspirație spre mister, spre zonele obscure ale sufletului omenesc, spre dependențele oculte și spre irațional, literatura fantastică, formă a unei polemici implicite antiiluministe, dă o extensie uriașă mijloacelor literare ale sugestiei, analogiei ambigue etc., în dauna analizei, care presupune totdeauna un sistem de referință precis și rațional. În chip paradoxal, fantasticul poesc — folosind cu multă abilitate tehnica sugestiei — repune în drepturile ei analiza, acordă un rol important factorului intelectual,

Scanned with OKEN Scanner

investigației logice, împinsă pînă în domeniile cele mai complicat enigmatice. Mai mult chiar, Edgar Poe încearcă — și nu cred că e vorba aci de o simplă poză, cum s-a susținut — o raționalizare a însești mijloacelor și formelor sugestiei, care în romantism erau socotite niște daruri ale purei spontaneități. Sugestia devine la Poe, teoretician literar novator, o tehnică. În celebrul eseu despre *Filozofia compoziției* — explicare a genezei *Corbului* —, inspirația romantică este obiectul unui atac polemic deschis. Poe afirmă cu un fel de orgoliu: „Vreau să fac cunoscut că nici una din laturile compoziției acestui poem nu poate fi pusă în legătură cu vreun accident sau cu vreo intuiție, că lucrarea a progresat, pas cu pas, spre desăvîrșirea ei, cu precizia și consecvența rigidă a unei probleme de matematică". Fiecare efect sugestiv al *Corbului* — spune poetul — este rezultatul unui calcul prealabil, al unei intenții lucide, tradusă în termenii poetici cei mai adecvați. Și proza lui Edgar Poe poate fi discutată în lumina unor asemenea afirmații. Antiintelectualismului, comun reprezentanților genului fantastic, Poe îi opune un raționalism programatic. Înainte de a cerceta cum se concretizează literar o asemenea atitudine — singulară în contextul spiritual al epocii —, să încercăm să ne-o explicăm. Vom vedea, de altfel, că raționalismul sui-generis al esteticii lui Poe nu e lipsit de legături semnificative cu unele fenomene care marchează momentul său istoric.

E important de subliniat că, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, capitalismul atinsese un înalt nivel de dezvoltare în Statele Unite. Burghezia americană din Nord nu avusese de înfrînt rezistența unei aristocrații feudale, care, în Europa, se dovedise nu o dată foarte tenace, astfel că, după declararea independenței statale (1776) și victoria în războiul contra Angliei colonialiste, economia capitalistă evoluează rapid. Societatea americană e răvășită de contradicții adînci, una dintre cele mai radicale opunînd Nordul burghez și industrial Sudului aristocratic și agrar, unde exploatarea de tip sclavagist se perpetuează pînă după jumătatea secolului, cînd izbucnește războiul de secesiune (1861). Personalitate dual — fenomen frecvent la creatorii romantici —, Edgar Poe întrupează într-un chip specific și foarte elocvent contradicțiile timpului său. S-a insistat pînă acum,

Scanned with OKEN Scanner

cu o anume exclusivitate tendențioasă, asupra înrîuririi spiritului sudic și aristocrat în formația intelectuală a lui Poe. Originar din Sud, crescut după ce rămîne orfan, în casa bogatului negustor John Allan din Richmond, frecventînd colegiul lui William Burke din Richmond (instituție de învățămînt în care studiază descendenții celor mai de vază familii din localitate), frecventînd mai apoi, deși numai pentru un an (1826), Universitatea din Charlottesville (Virginia), Edgar Poe își construiește într-adevăr un anume mit aristocratic, nu lipsit, de altfel, și de numeroase surse livrești romantice. Gustul pentru fastuos, pentru rafinamentele subtile împinse pînă la morbid, interesul pentru doctrinele esoterice, un individualism orgolios și disprețuitor față de valorile „plebeiene" — adesea întîlnite și în romantismul european — vor fi găsit în tînărul Edgar Poe un adept pregătit, mai receptiv din pricina educației sale în mediul sudic. (De remarcat că astfel de caracteristici nu sînt proprii altor romantici americani, nici lui Herman Melville, nici lui Fenimore Cooper, nici transcendentaliștilor, care, dincolo de tendințele lor literare, etice sau filozofice, sînt promotorii unui ideal democrat.) Hrănit din literatură și iluzii, mitul aristocratic al lui Poe (care explică, în parte, vehemențele sale antiburgheze) se potrivea însă foarte puțin cu persoana socială a scriitorului. Pierzînd de timpuriu sprijinul lui Allan, Edgar Poe se zbate toată viața în dificultăți materiale cumplite, duce o existență precară și rătăcitoare. Marele poet își cîștigă traiul, începînd din 1835, ca redactor — cu unele întreruperi — al diferitelor publicații din acea vreme (între 1835—1837 la *Southern Literary Messenger* din Richmond, între 1838—1840, după un scurt popas în New-York, la *Gentleman's Magazine* din Philadelphia, între 1840—1842 la *Graham's Magazine* din același oraș, apoi la cîteva gazete newyorkeze : *The New-York Mirror, Broadway Journal* etc.). După cum reiese din numeroase mărturii biografice, deși foarte departe de a fi un model de disciplină „funcționărească", deși uneori complet imprevizibil în acțiunile sale, cu un comportament de mari zig-zaguri (datorită crizelor de dipsomanie), Edgar Poe era un excelent gazetar, un energic și lucid animator al revistelor pentru care lucra și cărora, prin ingeniozitatea lui, izbutea să le ridice în scurt

Scanned with OKEN Scanner

timp tirajul pînă la cifrele cele mai surprinzătoare pentru acea epocă. Referindu-ne la activitatea publicistică a lui Poe putem mai uşor descoperi ceea ce am numi „dimensiunea nordică" a personalităţii sale. Spiritul competiţional, dominant în nordul industrial, generează şi el un mit, care face şi astăzi carieră în America : mitul succesului, al eficienţei sociale largi. Climatul din jurul revistelor şi ziarelor vremii trebuie să fi fost impregnat — căci jurnalismul apare şi se dezvoltă, nu întîmplător, în orînduirea burgheză — de o similară febrilitate competiţională. Ca gazetar, Edgar Poe este preocupat de dialogul său cu publicul, de eficienţa şi succesul acţiunilor sale publicitare. Caută să răspundă unor interese cît mai largi, să trezească atenţia cititorilor, să obţină aprobarea şi admiraţia lor. Într-o lume care a păşit deja pe calea civilizaţiei tehnice, problemele ştiinţifice sînt, firesc, la ordinea zilei. Edgar Poe nu le neglijează, nu le priveşte cu dispreţul unui aristocrat blazat, dimpotrivă, extrage o anume mîndrie din posibilitatea lui intelectuală de a le controla. Remarcabila lui inteligenţă analitică, dublată de o facultate specială a previziunii, îl ajută să întemeieze încă din deceniul al patrulea al secolului trecut o specie literară — „science fiction", povestirea ştiinţifico-fantastică —, care mai tîrziu, după Jules Verne sau H. G. Wells, va cuceri o imensă popularitate. (Elocvente în această direcţie sînt nuvele ca *Hans Phaal,* datînd din 1835, sau *Farsa cu balonul — The Ballon Hoax,* din 1844 etc.). Încrederea în ştiinţă înseamnă încredere în inteligenţa omenească, în posibilitatea acesteia de a elucida tainele universului ; înseamnă admiterea obiectivităţii cunoaşterii. Edgar Poe este un raţionalist şi un ideolog nu numai în doctrina sa estetică declarată, dar şi în practica artistică propriu-zisă : fantasticul însuşi devine, la acest romantic lucid, un mod de selectare şi de potenţare a unei realităţi (adeseori de ordin psihologic) care scapă observaţiei curente, în vederea analizării ei. Dar, înainte de a discuta consecinţele unui asemenea raţionalism indirect, se cuvine să subliniem mărturiile directe asupra acestei atitudini intelectuale. Biografii lui Poe au transmis cîteva. Astfel, în cursul campaniilor publicitare pe care le întreprinde, Poe îşi provoacă uneori cititorii la o competiţie criptografică : se declară capabil să dezlege, prin pura

exercitare a inteligenței logice, orice cifru se va trimite revistei pe care o reprezintă. Rezultatele sînt publicate cu promptitudine. Faptul că, în afara publicității scontate, o asemenea procedare implică și o anume „poză" nu poate fi contestat. E însă foarte semnificativ că această poză e una în care elementul intelectual joacă rolul esențial. O parte a operei lui Poe permite verificarea afirmației făcute. Interesul pentru criptografie — considerată ca reflectînd o anumită înclinație a minții — îl regăsim, de pildă, în faimosul *Cărăbuș de aur (The Gold Bug)*. Curiosul William Legrand, eroul nuvelei, dezleagă cu spectaculoasă ușurință cifrul piratului Kidd, spunînd la un moment dat prietenului său: „Am mai dezlegat eu și altele de o mie de ori mai grele. Împrejurările și o anumită înclinare a minții m-au făcut să prind gust de astfel de enigme, și ne putem îndoi pe drept cuvînt că iscusința omului ar putea născoci o enigmă alcătuită în așa fel încît tot această iscusință să n-o poată dezlega dacă stăruie." O astfel de iscusință deductivă își revendică nu numai unul sau altul dintre personaje, ci și autorul însuși, care consideră nu o dată realitatea dintr-o perspectivă pur intelectuală, urmărind, pentru a explica unele fenomene cu caracter excepțional, minuțiosul lor mecanism cauzal. Unele compuneri ilustrative din acest punct de vedere ajung să înlocuiască aproape complet interesul epic cu interesul asociat rezolvării unei probleme de logică sau unei demonstrații. Luînd drept exemplu *Jucătorul de șah al lui Maelzel (Maelzel's Chess Player)* și gîndindu-se la efectul estetic al scrierii, facem constatarea că Edgar Poe izbutește să descopere valențele literare ale unui *proces de argumentare*, cu acumulările succesive de date și crescendo-ul său specific. O anume tensiune a intelectului care demonstrează, care se exercită deductiv, constituie nota dominantă a unei categorii de povestiri denumite de Poe *Tales of Ratiocination* (ceea ce s-ar putea traduce aproximativ prin *Povestiri deductive)*. Avînd în centru un raisonneur sui-generis, estet blazat cu o certă ascendență romantică, dar înzestrat cu o inteligență analitică excepțională — e vorba de Auguste Dupin —, o serie de povestiri cum ar fi *Crimele din Rue Morgue, Misterul Mariei Rogêt, Scrisoarea furată (The Murders in the Rue Morgue, The Mystery of Marie*

Rogêt, The Purloined Letter) sînt considerate ca prototipurile unui anumit tip de literatură „polițistă" modernă, în care elucidarea enigmelor criminalistice se realizează pe o cale pur deductivă.

Aspectul asupra căruia am insistat, deși fără o legătură directă cu problema fantasticului poesc, este o premisă importantă pentru discuția începută. Pentru că dimensiunea lucidității analitice nu delimitează *doar un* sector al creației lui Poe. Uneori evidentă, ea este totdeauna latentă, și nu ne înșelăm dacă susținem că unul dintre meritele majore ale autorului lui *William Wilson* îl constituie *descoperirea fantasticului lucid și analitic*. O asemenea alăturare de termeni, mai ales dacă ne gîndim la tradițiile literaturii fantastice pînă la Poe, poate părea ciudată, contradictorie ; ea traduce însă, în chip fidel, factura artistică originală adoptată de scriitorul american. La Edgar Poe fantasticul, păstrîndu-și capacitatea generatoare de sugestie în direcția acelui *mister* afecționat de romantici, devine totodată un mijloc de investigație în domeniul a ceea ce s-a numit, mai tîrziu, „psihologia abisală", studiul străfundurilor obscure, inconștiente, ale sufletului omenesc. Fantasticul poesc ilumineză pentru o clipă, ca un fascicul de raze care străbat corpurile materiale, zone stăpînite de un întuneric dens.

Cum procedează scriitorul pentru a obține astfel de efecte ? Ar trebui relevată, în primul rînd, tendința de psihologizare și interiorizare pe care-o manifestă fantasticul poesc. Autorul *Corbului* revizuiește curajos tradiția genului, renunțînd la supranaturalul gratuit, menit doar să trezească în cititor fiorul spaimei și al oroarei. Fantasticul nu mai ține — cum voiau să sugereze romancierii gotici — de anumite relații obiective stranii între fenomene, el devine o proiecție subiectivă. E vorba, desigur, de cele mai multe ori, de o subiectivitate care iese din limitele normalului, de o subiectivitate morbidă. Distincția făcută este dintre cele mai însemnate pentru înțelegerea structurii fantasticului în proza lui Edgar Poe : avem de-a face, în cazul dat, cu mărturia unui eu torturat, propunînd o imagine deformată despre lume, fără ca aceasta să însemne că lumea însăși, în esența ei, ar fi guvernată de legi supranaturale. Se va observa, în sensul celor spuse, că aproape toate povestirile lui Poe sînt

Scanned with OKEN Scanner

scrise la persoana întîi. Uneori, acest procedeu stilistic nu capătă o semnificaţie deosebită (atunci cînd o întîmplare ciudată, excepţională chiar, este relatată de un martor exterior evenimentelor), alteori însă, cînd eul povestitorului se confundă cu acela al eroului unei fantastice aventuri terifiante, comunicarea de tip confesiv permite şi chiar provoacă bănuiala că acela care vorbeşte este un nebun, un obsedat, un maniac halucinat, incapabil să mai facă diferenţa între real şi imaginar. Prozatorul — de la o anumită altitudine, care nu se lasă însă decît ghicită — ne înfăţişează un „caz", zbaterile unei conştiinţe bolnave. Folosit astfel, fantasticul nu mai presupune o negaţie a raţionalului şi o explozie a iraţionalului, ci se înfăţişează, pur şi simplu, ca un mijloc de a analiza literar anume „stări-limită" sau procese patologice. Deşi încă romantic, Edgar Poe îşi dă seama, cu o luciditate perfect modernă, că misterele psihicului omenesc sînt mai impresionante decît cele care ţin de ordinea aşa-zisului supranatural. Din pricina aceasta, unele din povestirile lui, păstrînd atmosfera încărcată, tensiunea unui mister încă nerevelat, restrîng mult aria de manifestare a fantasticului propriu-zis. Aşa se întîmplă, spre exemplu, în *Inima care-şi spune taina (The Tell-Tale Heart,* 1843), reconstituire a mecanismelor psihologice ale obsesiilor criminale. Încă de la început sîntem preveniţi că mărturia pe care ne-o împărtăşeşte personajul nu poate fi decît una profund subiectivă : el însuşi se defineşte ca un temperament hiperexcitabil nervos, ca un bolnav, deşi nu ca un nebun. „Adevărat ! — debutează, într-un ton abrupt, povestirea. Am fost şi sînt foarte nervos, îngrozitor de nervos. Dar de ce să susţii că sînt nebun ? Boala mi-a ascuţit simţurile, dar nu mi le-a nimicit, nici nu mi le-a tocit. Cel mai ascuţit dintre ele mi-era auzul. Am auzit tot ce se întîmplă în cer şi pe pămînt. Am auzit multe din cîte se petrec în iad. Aşadar, de ce să fiu nebun ? Ascultă ! şi ia seama ce cuminte şi ce liniştit am să-ţi istorisesc toată povestea." (Citatele din povestirile incluse în sumarul culegerilor de opere ale lui Poe, tipărite nu de mult la E.L.U. şi apoi în colecţia B.P.T., sînt, firește, extrase din excelentele traduceri ale regretatului Ion Vinea ; celelalte au fost tălmăcite de autorul studiului.) Eroul *Inimii care-şi spune taina,* fără a fi un nebun în sensul curent. este

totuşi un psihopat. Un psihopat care se observă pe sine, care se autoanalizează, care, cu un amestec de spaimă şi de răceală, se priveşte acţionînd, descifrîndu-şi mobilurile, imboldurile, dorinţele cu o desăvîrşită luciditate. Eroul lui Edgar Poe îşi consideră cea mai nefirească pornire ca pe o coordonată a destinului său, nu luptă împotriva ei, ci se lasă purtat de ea, fără însă a-şi pierde strania capacitate introspectivă. Personajul din *Inima care-şi spune taina* descrie formarea, în mintea sa, a obsesiei criminale, cu premisele ei absurde: „E cu neputinţă de spus cum mi-a dat prin minte, pentru întîia oară, gîndul acesta. A fost însă de ajuns să-l gîndesc o dată, ca să nu-mi dea pace zi şi noapte. N-aveam nici o pricină. Nu mă mîna nici o patimă. Bătrînul mi-era drag. Nu-mi făcuse niciodată vreun rău. Niciodată nu mă jignise. Nu rîvneam la banii lui. Cred că numai ochiul lui era de vină! Da, el era! Unul dintre ochii lui semăna cu un ochi de vultur, un ochi de un albastru-spălăcit, cu o pieliţă pe deasupra. Ori de cîte ori mă privea cu ochiul acela, îmi îngheţa sîngele în vine. Şi astfel, încetul cu încetul, mi-am pus în gînd să-l ucid pe bătrîn, şi în felul acesta să scap de ochiul lui pentru totdeauna.“ Omorul este săvîrşit cu toate precauţiile posibile, şi cadavrul — după ce este îmbucătăţit — ascuns sub scîndurile podelei. Dar un strigăt de groază fusese auzit de un vecin. Anunţaţi de acesta, trei poliţişti vin să facă cercetări, fără a putea descoperi însă nici o urmă a crimei. Ucigaşul e perfect satisfăcut şi-i opreşte pe poliţişti, chiar în odaia bătrînului, să mai stea de vorbă. Liniştea lui este însă curînd spulberată de faptul că aude o uşoară, repede bătaie de inimă sub podea. Sunetul acesta ritmic creşte, se distinge tot mai puternic şi, deşi ofiţerii nu păreau să-i acorde vreo atenţie, ucigaşul e cuprins de o intensă teroare. În cele din urmă, îşi mărturiseşte vinovăţia, convins că şi poliţiştii auzeau bătăile de inimă, dar se prefăceau a nu le fi observat ca să-l chinuie şi să-şi bată joc de el: „Ticăloşilor! am strigat. Nu vă mai prefaceţi! Mărturisesc fapta. Scoateţi scîndurile! Aici bate inima lui îngrozitoare!“ Psihologizarea extrem de originală a fantasticului, dusă uneori pînă la dezagregarea acestei categorii, face din Edgar Poe unul din marii precursori ai lui Dostoievski, care, cu extraordinara sa forţă epică şi cu penetraţia sa analitică în tenebrele psihologiei abisale, va

dezvolta pînă la consecinţe nebănuite această tendinţă.[1] Derivat din tipul demonului romantic, eroul poesc din povestiri ca *Inima care-şi spune taina, Berenice, Pisica neagră, Demonul perversităţii (The Black Cat, The Imp of the Perverse)* îşi pierde aureola grandioasă de revoltat titanic, demonismul lui e exclusiv interior, ţinînd de structura lui morbidă. Avînd o propensiune romantică pentru firile excepţionale şi tragice, Edgar Poe vădeşte, în acelaşi timp, o înclinaţie opusă : aceea de a le înjosi într-un fel, de a le smulge dintr-o lume mitologică care le înnobila. Demonul romantic trece la Poe printr-un proces de destitanizare, el nu mai e, ca de pildă simbolicul Cain al lui Byron, un revoltat împotriva opresiunii divine, a arbitrariului condiţiei umane etc. Înclinaţia lui spre rău nu mai beneficiază de marile justificări ale etosului titanian, ea traduce o perversitate morală, dorinţa irezistibilă de a face răul de dragul răului. Artist contradictoriu, situat la limita dintre romantism şi „decadentismul" care se va dezvolta în a doua jumătate a secolului, aflîndu-şi, în Europa mai ales, unul din modele chiar în personalitatea sa, Edgar Poe este creatorul unui personaj

---

[1] În tinereţe, Dostoievski fusese intens preocupat de problemele literaturii fantastice. Preţuind, dintre reprezentanţii genului, în special pe E.T.A. Hoffmann şi pe Edgar Poe, marele scriitor rus experimentase şi el, pornind poate de la nuvela *William Wilson*, fantasticul psihologic, descriind un caz de dedublare patologică în romanul *Dublul* (1846). Deşi îl admiră pe Hoffmann, care manifesta şi el un puternic interes pentru problema nebuniei, Dostoievski respingea în literatura acestuia imixtiunile pur supranaturale, înclinaţia spre miraculos şi ireal. Despre Edgar Poe, într-un articol special dedicat lui, Dostoievski spune că nu practica un „gen propriu-zis fantastic". Cu o intuiţie de o precizie remarcabilă, Dostoievski defineşte, în textul menţionat, formula literară a lui Poe : „Încercaţi, de pildă, să vă închipuiţi ceva cu totul neobişnuit ; şi chiar ceva ce nu se întîmplă în realitate, deşi este plauzibil ; imaginea care o să vi se înfăţişeze va cuprinde ori anumite trăsături generale ale tabloului, sau se va opri la o oarecare particularitate, ca parte a întregului. În schimb, în nuvelele lui Poe veţi percepe într-un chip atît de viu toate detaliile imaginii sau ale evenimentului, încît nu se va putea să nu vă convingeţi de verosimilitatea lor, deşi evenimentul relatat este imposibil, nu s-a întîmplat niciodată în lume. La Poe, chiar dacă există fantasticul, el este un fel de fantastic material, dacă ne putem exprima aşa." (Apud V. I. Kirpotin, *F. M. Dostoievski*, Goslitizdat, Moscova, 1960, p. 328.) Să reţinem, de asemenea, faptul că, vorbind despre propria sa creaţie, Dostoievski o considera un exemplu de ceea ce numea *realism fantastic*.

Scanned with OKEN Scanner

care înlocuieşte sentimentul revoltei romantice cu acela al *absurdului*. „Spiritul perversităţii" — de care Poe vorbeşte în mai multe rînduri — exprimă setea acestui personaj de a se autodistruge. „Un asemenea spirit — notează eroul-povestitor din *Pisica neagră* — nu este luat în consideraţie de către filozofie. Şi totuşi nu pot fi mai convins că sufletul meu trăieşte decît că această perversitate constituie unul din impulsurile primitive ale inimii omeneşti — una din acele indivizibile facultăţi primare sau sentimente, care imprimă caracterului Omului direcţia lui. Cine nu s-a surprins de o sută de ori făcînd un lucru rău sau absurd pentru nici un alt motiv decît acela că ştie că n-ar trebui să-l facă ?... Acest spirit al perversităţii m-a dus la prăbuşirea mea definitivă. Era acea insondabilă dorinţă a sufletului de a se tortura pe sine, de a-şi violenta propria natură, de a face răul doar de dragul răului..." Viziunea lui Poe este de un profund pesimism, cu atît mai profund, cu cît o luciditate severă îi refuză posibilitatea sublimărilor sau compensaţiilor. Eroul său suferă de un rău „metafizic", deşi acesta se grefează totdeauna nu pe un subiect normal, ci pe unul maladiv, predispus la morbiditate. Uneori prozatorul înfăţişează chiar cauzele — care pot fi cu totul nemetafizice — ale unei asemenea morbidităţi. Aşa, de pildă, în *Pisica neagră* eroul recunoaşte a-şi datora impulsurile distructive şi iritabilitatea exacerbată unui „demon al Intemperanţei", care-l împinge la abuzul de alcool „„În copilărie — notează eroul-povestitor —, mă deosebeam prin docilitatea şi omenia dispoziţiei mele. Într-atîta eram de sensibil şi de bun la inimă, încît devenisem chiar obiectul glumelor batjocoritoare ale colegilor mei." Nuvela se dezvoltă, în continuare, ca un studiu al degradării personalităţii umane prin alcoolism — temă aproape naturalistă ! Poe însă, ca un romantic, insistă — dar cu cîtă luciditate ! — asupra elementului fantastic-halucinatoriu, reconstituit nu din perspectiva unei analize exterioare, ci „dinlăuntru", prin procedeul stilului direct al mărturisirii. O anumită ambiguitate subsistă, aici ca şi aiurea, căci unele halucinaţii pot părea realităţi, după cum unele date înfăţişate ca reale pot părea simple fantasme. Fenomenul se explică prin aceea că Poe îşi lasă personajul să vorbească, fără a interveni ca autor niciodată — supremă obiectivitate, care, dialectic, se transformă într-o su-

Scanned with OKEN Scanner

premă și incontrolabilă (printr-un sistem de referințe extern) subiectivitate. Știm că eroul care-și istorisește crima are o viziune deformată asupra lumii înconjurătoare, că viciul i-a modificat radical personalitatea și percepțiile, dar de unde să știm — de vreme ce orice confruntare obiectivă e cu neputință —, de unde să știm ce este într-adevăr real din povestea lui și ce apare ca rod al unei fantasii bolnave ? În acest sens, foarte subtil, Edgar Poe preia și perfecționează tehnica misterului, mult mai rudimentară la majoritatea predecesorilor săi.

O sugestie, o suspiciune a nebuniei — fin dozată —, este lăsată să plutească asupra mărturisirilor unora dintre cei mai semnificativi eroi ai lui Poe. Personajul din *Pisica neagră* declară, de la început, că pentru faptele bizare pe care vrea să le povestească „...nici nu aștept, nici nu solicit crezare. Aș fi desigur nebun dacă mi-aș aștepta să fiu crezut într-o împrejurare în care chiar simțurile mele resping propriile lor dovezi. Totuși nu sînt nebun — și e neîndoielnic, de asemenea, că nu visez. Dar mîine trebuie să mor și astăzi vreau să-mi descarc sufletul...“ Eroul din *Eleonora* — al cărui delir nu e demoniac și malefic, ci angelic, plin de o ciudată și evanescentă poezie — speculează și el asupra nebuniei : „Oamenii m-au numit nebun ; dar pînă acum nu se știe clar dacă nebunia este sau nu este cea mai înaltă inteligență — dacă nu multe din lucrurile glorioase — dacă nu tot ceea ce este profund — sînt produse de boala gîndirii, de anumite dispoziții ale minții, exaltate în defavoarea intelectului în general“.

Luciditatea analitică a scriitorului aspiră (pentru o cît mai eficientă exercitare) să se aplice unor circumstanțe umane extraordinare, care, însă, cîteodată, pot fi lipsite de orice proiecție propriu-zis fantastică. În această direcție pot fi citate unele povestiri care reconstituie psihologia „stărilor-limită.“ Cea mai elocventă este desigur faimoasa *Hruba și pendulul (The Pit and the Pendulum)*. E vorba, aici, după cum se știe, de o victimă a Inchiziției spaniole, de un condamnat la moarte care este supus unor savante torturi. Misterele teribile ale catolicismului și Inchiziției constituiau o temă frecventă în romanul gotic englez (așa, de pildă, o bună parte din *Melmoth rătăcitorul* — episodul cu Monçada — se petrece într-o Spanie tiranizată violent de Biserică). Ca

Scanned with OKEN Scanner

și în alte privințe, Poe preia și de data aceasta un motiv destul de curent, dîndu-i însă o utilizare extrem de originală. Scurta povestire rămîne unul din cele mai pătrunzătoare texte literare, în care se reface psihologia condamnatului la moarte într-o situație concretă. Personajul-povestitor își notează percepțiile și reacțiile din acele momente de spaimă cu o minuție, cu o acuratețe și, în același timp, cu o putere de obiectivare care constituie, într-un fel, o negație a romantismului. Un patetism implicit și, aș spune, *glacial* (căci îți sugerează analogia cu senzația de arsură pe care ți-o dă contactul cu un corp metalic ținut la temperaturi foarte joase), o precizie de mecanism savant — de seismograf psihologic — caracterizează arta lui Poe din asemenea povestiri. [1]

Încercam, mai sus, să arăt că psihologizarea și interiorizarea fantasticului tind să facă din această categorie literară un mijloc de analiză. Aceste virtuți analitice se păstrează și în împrejurările cînd Poe folosește fantasticul în sens simbolic sau chiar alegoric. (Lupta interioară între bine și rău, între conștiința morală și înclinația spre păcat, este transpusă alegoric în *William Wilson,* apelîndu-se la motivul romantic al dublului.) Multiplele resurse simbolice ale

---

[1] Deși consideră personalitatea lui Poe dintr-un punct de vedere foarte unilateral și personal, D. H. Lawrence ajunge totuși să intuiască extrem de pătrunzător anumite aspecte ale artei poești, între care și acea răceală stranie, acea precizie aproape mecanică de care vorbeam. Mă refer la capitolul dedicat lui Poe din *Studii asupra literaturii americane clasice (Studies in Classic American Literature, 1923).* „Stilul lui Poe — scrie D. H. Lawrence — are totdeauna această calitate mecanică, cum poezia sa are totdeauna un ritm mecanic. El nu percepe niciodată nimic prin prisma vieții, ci prin referire la materia inertă — bijuterii, marmură etc. — sau, științific, în raporturi de forțe. Și toate cadențele sale sînt mecanic voite." Din perspectiva sa vitalistă, Lawrence descoperă — ca pe o „tentație demonică" — tendința lui Poe spre elucidarea analitică a misterelor psihologiei umane. „E ca în analiza protoplasmei. Nu se poate analiza decît o materie moartă pentru a i se cunoaște componenții. E un procedeu care presupune moartea." Chiar fără a accepta concluziile generale la care ajunge D. H. Lawrence, nu se poate nega totuși că, în cazul particular al lui Poe, voința analitică merge uneori pînă la distrugerea obiectului ei, pînă la smulgerea lui din sfera vieții. Un astfel de „vampirism al cunoașterii", conferind lucidității dimensiunea hiperbolică pe care romantismul o conferă, în genere, sentimentului sau pasiunii, e înfățișat în povestiri ca *Ligeia* sau *Prăbușirea casei Usher,* remarcabil comentate de Lawrence.

Scanned with OKEN Scanner

fantasticului, pe care întreaga tradiție romantică le exploatase, nu sînt neglijate de Poe, care, în întreaga lui operă, le utilizează din abundență și cu subtilitate. Sînt însă cazuri în care elementul simbolic capătă o importanță de prim-plan. În asemenea împrejurări putem surprinde mai bine felul cum simbolul poesc se diversifică și se nuanțează analitic, căpătînd o specială forță de iradiație intelectuală, care, de altfel, nu anulează efectele de sugestivitate magică, fiorul ciudat și terifiant, sentimentul corespondențelor misterioase, caracteristice fantasticului romantic în genere.

Un exemplu edificator ni-l oferă foarte cunoscuta *Prăbușirea casei Usher (The Fall of the House of Usher*, 1839). Ampla descriere a casei Usher, cu care începe nuvela, e de fapt o descriere simbolică a însuși personajului enigmatic care-o locuiește, vlăstar debil al unei vechi familii. Interdependența între sufletul omului și mediu e o idee subliniată de Poe, care vorbește despre înrîurirea exercitată de melancolica casă și dezolantul domeniu asupra familiei Usher, ca și de faptul că aceasta, la rîndul ei, ar fi împrumutat clădirii și locurilor înconjurătoare ceva din *fiziono-mia* ei morală ; ceea ce a dus, „într-un sfîrșit, la contopirea acestor două, așa încît titlul a schimbat numele de la obîrșie al domeniului în ciudata și îndoielnica denumire de «Casa Usher», denumire folosită de țăranii din partea locului și cuprinzînd în a lor minte atît familia, cît și locuința ei". Simbolul casei — impregnat de atmosferă gotică — se constituie totuși ca un *simbol exact*. Fiecare detaliu este semnificativ în ordinea simbolică, are o funcție precisă, astfel încît, considerată în contextul întregii povestiri, imaginea casei nu are nici o latură cufundată în vagul atît de desfătător uneori pentru imaginația romantică. Să ne oprim puțin asupra acestei descrieri : „...am cercetat mai de aproape adevărata înfățișare a clădirii. Trăsătura cea mai de seamă părea să fie vechimea ei, care întrecea orice măsură. Veacurile o decoloraseră aproape cu totul. Un mucegai mărunt o acoperea în întregime pe dinafară, tapisînd-o de sub acoperiș ca un țesut subțire de broderie migăloasă. Cu toate acestea, nicăieri nu se vedea vreo stricăciune mai neobișnuită. Nu se surpase nici o părticică a zidăriei. Nici o părticică din zidărie nu se surpase, și era parcă o ciudată nepotrivire între această desăvîrșită îmbinare a părților alcătuitoare și su-

breda stare a pietrelor, una cîte una. În faptul acesta era ceva care mă ducea cu gîndul la acele vechi tăblii de lemn îndelung lăsate să putrezească în cîte o pivniţă uitată, fără nici o atingere cu suflul aerului dinafară, şi care îşi păstrau totuşi o înşelătoare trăinicie. În ciuda acestor semne de adîncă părăginire, clădirea nu părea şubredă. Poate că ochiul unui cercetător atent ar fi putut descoperi o crăpătură abia vizibilă, care, pornind de sub acoperişul faţadei, îşi croia drum în zig-zag în josul zidului, pînă ce se pierdea în apele triste ale mlaştinii."

Toate elementele acestei descrieri sugerează, după cum vom vedea, elementele constituţiei morale şi biologice a lui Roderick Usher. Vechimea casei trimite gîndul la genealogia străveche a personajului, provenit dintr-o familie care „se făcuse cunoscută prin firea ei deosebit de simţitoare" şi „care de-a lungul veacurilor îşi dovedise măiestria în opere de înaltă artă", manifestînd o „pătimaşă înclinare înspre misterele întortocheate, mai degrabă, decît spre frumuseţile ortodoxe şi limpezi ale ştiinţei muzicale." Deşi veche, familia lui Usher nu crescuse din trunchiul ei niciodată „vreo ramură trainică", neavînd „altfel de coborîtori decît în linie dreaptă". Personajul are, aşadar, o ereditate şubredă, care se mărturiseşte în întreaga personalitate. „Mucegaiul mărunt" care acoperă zidul casei, tapisîndu-l ca „un ţesut subţire de broderie migăloasă", nu constituie nici el un detaliu întîmplător : e implicată aici o sugestie de delicateţă, de fungiformă minuţie şi fineţe, şi totodată de caducitate. Referirea la „desăvîrşita îmbinare a părţilor" şi la „şubreda stare a pietrelor, una cîte una" traduce exact starea psihică a lui Usher, aflat în pragul teribilei sale dezagregări, la limita dintre luciditatea cea mai cristalină şi nebunie. „Înşelătoarea trăinicie" a vechilor tăblii de lemn, ţinute departe de „suflul aerului din afară", întregeşte cu un nou atribut portretul moral al lui Usher, simbolizînd recluziunea completă, lipsa oricărui contact cu lumea exterioară, artificialitatea existenţei personajului şi secretul proces de descompunere interioară pe care acesta îl trăieşte. În sfîrşit, fisura care, aproape imperceptibilă, străbate zidul faţadei, de sub acoperiş pînă la temelia pierdută în apele morocănoase, e, în chip precis, o aluzie la sciziunea personalităţii lui Usher, de la nivelul intelectului şi al conştiinţei, pînă la acela

Scanned with OKEN Scanner

al fundamentelor ei obscure, inconştiente. În final, crăpătura se lărgeşte, şi povestitorul, care părăsise înspăimîntat casa, vede un însîngerat răsărit de lună printre zidurile căscate, ce se prăbuşesc cu zgomot în heleştcul sumbru. Apa tristă, întunecată, pare a simboliza aici ideea de moarte. Asociaţia aceasta o mai întîlnim la Edgar Poe în poezia *Cetatea din mare (The City in the Sea,* 1831). Analogia simbolică între casă şi posesorul ei nu rămîne doar în stadiul implicaţiilor vagi. Usher se simte într-o magică legătură cu vechea clădire : „Am mai aflat, la răstimpuri, — mărturiseşte povestitorul — din aluzii truncheate şi în doi peri, de o altă ciudată trăsătură a stării lui mintale. Se găsea încătuşat de-a binelea de anumite impresii de natură superstiţioasă cu privire la locuinţa pe care o stăpînea şi de unde nici nu se încumetase a mai ieşi de un lung şir de ani... Anumite impresii privitoare la o înrîurire a cărei presupusă putere o tălmăcea prin expresii prea obscure ca să poată fi redate aici. Înrîurire care, prin cîteva ciudate amănunte în legătură cu înfăţişarea şi materia acelui leagăn al familiei, dobîndise, zicea el, în urma suferinţelor îndurate, o stăpînire asupra minţii sale, o stăpînire pe care fizicul acelor ziduri cenuşii, al acelor turle şi al întunecatului heleşteu ce oglindea întreaga zidire, o răsfrînsese încetul cu încetul asupra moralului întregii sale existenţe.“ Nuanţat, de o strînsă coerenţă artistică, simbolul casei nu este totuşi decît un mod de analiză indirect. În povestire, Poe foloseşte şi o modalitate analitică directă. În cadre fantastice şi simbolice, procesul descompunerii personalităţii este reconstituit de scriitor cu o uluitoare putere disociativă. Roderick Usher este unul dintre primele tipuri de o hipersensibilitate morbidă din literaturile moderne. Un astfel de erou literar, scos din spaţiul romantic în care Poe îl păstrează încă, va face carieră în proza simbolistă şi „decadentă“ din a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Împrejurarea merită a fi subliniată, cu atît mai mult cu cît Poe este, pentru reprezentanţii curentelor estetizante din Europa, unul dintre marile modele, obiectul unui adevărat cult care începe cu Baudelaire şi se prelungeşte pînă la Paul Valéry. Complexiune debilizată prin abuz de alcool şi opium — cum se sugerează la un moment dat —, Usher suferă „cumplit de o ascuţire bolnăvicioasă a simţurilor. Nu putea să mănînce decît hrana cea

Scanned with OKEN Scanner

mai simplă şi searbădă. Nu putea să poarte decît veşminte croite din anume ţesături. Mireasma florilor îl înăbuşea, fără deosebire. Cea mai slabă lumină îi supăra ochii. Şi afară de unele sunete, adică de ale instrumentelor muzicale cu strune, toate celelalte îl umpleau de groază." (Spirit sistematic, Poe nu omite din această enumerare nici unul dintre cele cinci simţuri.) Structura internă fragilă, melancolia şi anxietatea lui Usher se exprimă în arta sa bizară : în cîntecele lui funebre, în picturile lui straniu de *abstracte* („Dacă vreodată un muritor a putut să picteze o idee, acest muritor a fost Roderick Usher. Pentru mine cel puţin [...], din abstracţiile pure pe care acest ipohondru se întrecea să le arunce pe pînză se desprindea o spaimă cutremurătoare..."), în versurile lui, care erau „rodul acelei intense reculegeri şi concentrări mintale ce nu se manifestă, aşa cum am mai spus, decît în anumite clipe de supremă concentrare intelectuală, dobîndită prin mijloace artificiale". Desprins din textura fantastică a povestirii, nu anticipează portretul lui Usher unele trăsături ale estetului rafinat, devitalizat prin artificialitate, din literatura de la sfîrşitul veacului trecut ? Personajul lui Poe are însă conştiinţa prăbuşirii sale iminente (el „...presimţea că măreaţa lui inteligenţă se clătina pe tronul său"), ceea ce sporeşte dramatismul interior al povestirii, conferindu-i lui Usher o anume noblеţe tragică, care lipseşte în mare măsură lui Des Esseintes din *À Rebours* de Huysmans (1884), sau lordului Henry şi lui Dorian Gray, din cunoscutul roman al lui Oscar Wilde (1890).

Dînd o mare extindere investigaţiei analitice, după cum am încercat să dovedesc, *Prăbuşirea casei Usher,* ca şi alte povestiri de aceeaşi factură nu se eliberează cu totul de tiparele genului „gotic." O anumită grandilocvenţă, gustul pentru antitezele exagerate sau pentru coincidenţele stranii (vezi scena în care lui Usher i se citeşte episodul cu Ethelred dintr-un roman de fictivul scriitor Sir Lancelot Canning), decorul însuşi în care se petrece acţiunea sînt uneori împrumutate direct din recuzita gotică. Adesea de o profundă originalitate, Poe rămîne încă tributar unora dintre procedeele exterioare ale fantasticului romantic, ca şi unora din preocupările tematice ale curentului. Analistul lucid şi exact coexistă, în personalitatea lui Poe, cu un mistagog, adept al

Scanned with OKEN Scanner

științelor oculte (mesmerism, magnetism), cititor al lui Swedenborg și al altor „iluminați" sau mistici etc. Unele dintre povestirile lui Poe trădează în chip evident o asemenea influență, de altfel foarte larg răspîndită în tot romantismul (chiar realistul Balzac, încă atît de romantic prin unele aspecte ale operei sale, cultiva ocultismul și acorda un sincer credit unor „științe" ca fiziognomia lui Lavater, frenologia lui Gall, mesmerismul etc.). Pe această linie se pot aminti : *Cîteva vorbe cu o mumie, Revelație mesmerică, Faptele în cazul d-lui Valdemar (Some Words with a Mummy, Mesmeric Revelation, The Facts in the Case of Mr. Valdemar).* Reminiscențele gotice sînt cele mai numeroase în povestirile de dragoste ale lui Poe (*Ligeia, Morella* etc.) sau în compuneri de tinerețe ca *Metzengerstein,* deși nici aici elementele analitice, notațiile acute, precise, nu lipsesc. Fantasticul capătă uneori, în astfel de nuvele, o direcție simbolic-filozofică, combinînd tendințele „povestirii de teroare" engleze *(tale of terror)* cu maniera unora dintre romanticii germani.

Considerînd opera lui Poe de la o anumită altitudine, care permite descoperirea liniilor principale de forță ale acesteia, constatăm că atitudinile romantice, uneori puternice, se ciocnesc de o dublă rezistență : pe de o parte, de acel intelectualism analitic de care am vorbit, pe de altă parte, de o specială *înclinație spre satiră și ironie,* înclinație care stă la baza unei parodieri — prin grotesc — a sensibilității și marilor teme romantice. Artist complex și contradictoriu, Poe ajunge uneori — cum se va vedea — să se parodieze chiar pe sine, ca reprezentant al fantasticului terifiant romantic. Polemica împotriva unor motive romantice e evidentă, de pildă, într-o povestire ca *Pierderea respirației (Loss of Breath),* în care mitul umbrei pierdute, așa cum îl ilustrase Chamisso în *Peter Schlemihl,* este redus la absurd și grotesc (aluziile malițioase la însuși textul lui Chamisso sînt frecvente). Documentul cel mai elocvent în această privință rămîne însă compunerea intitulată *Cum se scrie un articol pentru revista „Blackwood" (How to Write a Blackwood Article,* 1838). O femeie pretențioasă și stupidă, Miss Psyche Zenobia, vrînd să colaboreze la *Blackwood's Magazine,* revistă specializată în publicarea de literatură terifiantă, are o prealabilă convorbire cu proprietarul publicației, care-i dă cîteva sfaturi. Discuția e relatată de Poe în

spiritul unui comic enorm, grotesc. Ironia antiromantică se împleteşte aici cu autoironia, căci, într-adevăr, preceptele domnului Blackwood se găsesc uneori ilustrate în înseşi scrierile lui Poe, firește, fără îngroşările ridicole pe care le pretinde conducătorul revistei, personaj pompos, şi burlesc. Dar să vedem ce reţete îi oferă Mr. Blackwood Psychei Zenobia : „Senzaţiile — perorează el — sînt lucrul cel mai de seamă, în definitiv. Dacă te vei îneca sau vei fi spînzurată nu ezita să-ţi notezi senzaţiile — ele îţi vor aduce un cîştig de zece guinee pe pagină." După ce dezvoltă această idee cu toate detaliile necesare şi comice la modul absurd, directorul trece la enumerarea diferitelor tonuri pe care le poate adopta povestitorul : tonul „entuziast şi natural" — care e destul de banal ; tonul „elevat", „difuz" şi „interjecţional" etc. „Tonul metafizic e de asemenea bun — spune Mr. Blackwood. Dacă ştii cuvinte mari, acesta e prilejul să ţi le plasezi. Vorbeşte de şcoala ioniană şi de cea eleatică — de Archytas, Gorgias şi Alcmeon. Nu te codi să-l vorbeşti de rău pe un oarecare ins numit Locke. Trebuie să te preocupi de lucruri în general, şi dacă-ţi scapă vreo afirmaţie puţin prea absurdă, nu e nevoie să-ţi dai osteneala s-o ştergi, adaugă doar o notă de subsol şi mărturiseşte că pentru profunda observaţie de mai sus eşti îndatorată unor lucrări cum ar fi *Kritik der reinen Vernunft* sau *Metaphysische Anfangsgrunde der Naturwissenschaft*. Asta o să dea o impresie de erudiţie şi... şi... de sinceritate." După ce mai menţionează tonul „transcendental" şi pe cel „eterogen", Mr. Blackwood ajunge la alte probleme importante : textul trebuie împănat cu diferite expresii, comparaţii etc., care să vădească o întinsă cultură. „Aruncîndu-ţi ochii pe aproape orice pagină din orice carte din lume — spune Mr. Blackwood —, vei da peste o mulţime de fărămituri fie de erudiţie, fie de «bel-espritism» ...Voi face două diviziuni : întîi, Fapte picante pentru fabricarea comparaţiilor şi, doi, Expresii picante de introdus cînd se iveşte ocazia"... Luînd o carte în mînă, Mr. Blackwood citeşte, de pildă, pentru a găsi „expresii picante" : „Venerabilul roman chinez Ju-Kiao-Li. Bun ! Introducînd aceste cîteva cuvinte cu dexteritate vei dovedi o intimă cunoaştere a limbii şi literaturii chineze. Astfel poţi eventual să te descurci fără a mai arăta că

știi araba, sanscrita sau Kickshaw.[1] Dar fără spaniolă, italiană, germană, latină și greacă, e cu neputință s-o scoți la capăt." După această schiță, ca o ilustrare a teoriilor lui Blackwood, Poe a publicat o povestire atribuită Psychei Zenobia : *A Predicament (O situație neplăcută)*, savuroasă satiră a clișeelor literaturii de teroare și mister. Ca să înțelegem mai adecvat semnificația autoironică a compunerii *How to Write a Blackwood Article*, n-ar fi poate lipsit de interes să confruntăm principiile lui Mr. Blackwood cu acelea aplicate de Poe în unele dintre povestirile sale fantastice, tributare stilului gotic. Să ne referim, spre pildă, la *Ligeia*. Începutul nuvelei pare, din punctul de vedere enunțat, plin de „fapte picante" și de „expresii picante", și este probabil ca autorul să fi adoptat tonul „elevat". Frumusețea Ligeiei este comparată cu „divinele fantasii care rătăceau în jurul sufletelor adormite ale fecioarelor din Delos" ; buclele ei „scoteau în evidență întreaga forță a epitetului homeric hyacintin" ; bărbia ei avea „conturul pe care zeul Apollo îl revelase doar în vis lui Cleomene, fiul atenianului" ; ochii ei erau „mai rotunzi decît cei mai rotunzi ochi de gazelă ai tribului de pe valea Nurjahad" ; Ligeia avea „frumusețea fabuloaselor hurii ale turcilor" etc., etc. Ligeia rămîne totuși o capodoperă, ca și *Prăbușirea casei Usher*, din care, de asemenea, nu lipsesc, uneori, clișeele gotice privite cu atîta ironie în *How to Write a Blackwood Article*. Și aceasta, pentru că Poe stăpînește o remarcabilă tehnică a sugestiei și misterului, prin care chiar clișeul cel mai uzat capătă, într-un context mai larg, o anume strălucire originală.

Fantasticul ca mijloc satiric n-a fost, desigur, ignorat de romantism. Numeroși reprezentanți europeni ai curentului îl folosiseră și într-o astfel de direcție. În America, după cum s-a văzut, Washington Irving crease un tip de fantastic grotesc în spiritul knickerbocker, pe care-l regăsim uneori și la Poe, ca mod de a parodia platitudinea, suficiența, pedanteria măruntă și stupidă a unei anume categorii burgheze. O demonologie comică romantică, răspîndită în epocă,

[1] Cuvînt format din franțuzescul „quelque chose" și însemnînd ceva imposibil, ireal etc., cu nuanță ironică.

este şi ea pusă la contribuţie de Poe în povestiri ca *Bon-Bon* sau *Ducele de L'Omelette (The Duc de L'Omelette)*, aparţinînd perioadei de tinereţe a scriitorului. Destul de larg ilustrat în opera sa, fantasticul de ordinul grotesc capătă o semnificaţie particulară doar în povestirile care vizează în chip polemic categoriile romantice *(Pierderea respiraţiei, Cum se scrie un articol pentru revista Blackwood* etc.). Într-o astfel de împrejurare, el traduce contradicţiile care anunţă acea criză a conştiinţei romantice, adîncită mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului.

Un lucru demn de relevat este că şi în direcţia grotescului se observă, uneori, o tendinţă de abandonare a fantasticului propriu-zis. Aşa se întîmplă în *Sistemul doctorului Catran şi al profesorului Pană (The System of Dr. Tarr and of Prof. Feather).* Motivul nebuniei, a cărui frecvenţă în opera lui Poe am constatat-o, e privit aici din unghiul comicului, un comic însă inclus în sfera umorului negru, realizînd joncţiunea între grotesc şi lugubru. Alienaţii care au răsturnat, în sanatoriul lor, ordinea firească, întemniţîndu-i pe paznici şi chinuindu-i sadic, au un fel de subtilitate a lor, o logică a absurdului, care, deşi aici e tratată comic, comunică cititorului un anume fior de anxietate. Descrierea vizitei povestitorului în originala republică a demenţilor, condusă de profesorul Maillard, care înnebunise şi el, este prilejul unor fine observaţii psihologice din partea lui Poe. Primit cu politeţe, invitat la masă, povestitorul nu-şi dă seama că are de-a face cu nebuni, deşi unele ciudăţenii îl izbesc în comportamentul gazdelor sale. Cu o luciditate care pare a fi un mijloc de apărare a însăşi nebuniei lor (cum spune Maillard : „un nebun poate fi îmblînzit... dar, în cele din urmă, e în stare să devină supărător. Iar viclenia lui e proverbială şi de temut. Dacă a urzit ceva în minte, îşi ascunde intenţiile cu o minunată iscusinţă. Şi dibăcia cu care simulează sănătatea mintală constituie pentru filozofi una dintre cele mai ciudate probleme ale psihiatriei"), aceşti alienaţi mimează pe propriii lor gardieni, povestind însă cu voluptate, în timpul mesei, „cazuri" ieşite din comun pe care le-au întîlnit în cursul carierei lor. Fiecare, de fapt, vorbeşte despre propria sa manie, idee fixă etc., atribuind-o altcuiva, dar descriind-o cu un ciudat lux de amănunte şi de gesturi. Explicaţia acestor atitudini survine abia în final,

Scanned with OKEN Scanner

cînd adevăraţii paznici, unşi cu catran şi tăvăliţi în pene — apariţii simieşti —, scăpînd din prizonieratul lor, dau năvală în salon spre a restabili ordinea temporar răsturnată de rebeliunea nebunilor. Povestirea ilustrează, în chip strălucit, aceeaşi tendinţă de psihologizare analitică a fantasticului (de astă dată grotesc), discutată pe larg mai înainte.

Cerebral şi fantast, excesiv în ambele direcţii, Poe aduce o foarte originală contribuţie la dezvoltarea literaturii postromantice : el este unul dintre primii care descoperă, artistic vorbind, categoria logicii absurdului, unul dintre primii care deschid investigaţiei literare zonele psihologiei abisale. În timpurile mai apropiate de noi, unele dintre cele mai semnificative teme poeşti au căpătat o largă circulaţie. Desigur, scriitorul american rămîne o personalitate de tranziţie. Prelungirile romantice sînt numeroase în creaţia lui, dar nu mai puţin numeroase sînt elementele inedite, care fac din Edgar Poe unul dintre marii precursori ai literaturii moderne.

1965

SAMUEL BUTLER ŞI DIALECTICA IRONIEI

Uneori — de fapt mult mai des decît ne închipuim — bunul-simţ poate părea forma de manifestare a celui mai excesiv inconformism, iar simpla sinceritate intelectuală, dovada unor idiosincrasii dintre cele mai ciudate, dacă nu şi primejdioase. Evidenţa poate părea curioasă, bizară, absurdă ; o întrebare sau formularea unei nedumeriri pot lua proporţiile unui adevărat scandal. Pus în faţa unor asemenea reacţii, aproape unanime, omul de bun-simţ nu întîrzie să-şi dea seama că aserţiunile lui cele mai paşnice, raţionamentele lui cele mai cuminţi, au o forţă explozivă pe care, deşi la început n-o bănuia, nu poate să n-o ia în considerare şi să nu devină chiar mîndru de ea, printr-un proces firesc ; şi atunci, dacă are obiceiul să-şi aştearnă gîndurile pe hîrtie, poate ajunge să spună, ca Samuel Butler : „Sînt copilul teribil al literaturii şi al ştiinţei". Nepierzîndu-şi, însă, acea luciditate şi modestie, fără de care bunul-simţ rămîne paralizat. Vorbind despre opera sa în pasionantele însemnări din *Carnete,* Samuel Butler subliniază în mai multe rînduri că ideile şi teoriile pe care le-a descoperit, aproape oricine ar fi putut să le descopere. Ele n-ar fi decît „monezi de aur culese de pe stradă". „Ceea ce ţin să spun — mărturiseşte Butler — este că toate aceste idei erau dintr-acelea care sar în ochi şi pe care oricine putea, la fel de bine ca mine, să şi le însuşească. Nici

Scanned with OKEN Scanner

una dintre ele nu reclama o mare profunzime de gîndire, nici cercetări îndelungate. Era de ajuns ca cel ce ar fi abordat diferitele probleme, pe care aceste teorii le rezolvă, să fi ştiut să deschidă ochii..." Şi metafora banilor de aur revine: „Străzile sînt pline de ludovici de aur care strigă cerînd să fie adunaţi; dar vălul des al lipsei noastre de sinceritate şi al micii noastre vanităţi ne împiedică să-i vedem. Doar omul care ştie mai bine să înlăture acest văl din faţa ochilor devine capabil să vadă numărul cel mai mare şi să-şi umple buzunarele cu ei." Nu este, însă, chiar această confesiune plină de modestie, învestită şi cu o ascunsă, dar corozivă forţă polemică? Nu devine însăşi modestia — în chip aparent şi totodată esenţial paradoxal — o atitudine de „copil teribil"?

Cu Butler pătrundem în imperiul interogativităţii ironice: întrebări directe sau deghizate asaltează temeliile tuturor certitudinilor tradiţionale, mari sau mici. Rîsul lui Butler, ambiguu, e în fond o întreagă filozofie şi, ca să-l înţelegem, nu trebuie să uităm nici o clipă că acest „copil teribil", care putea să facă „să cadă o ploaie de cărămizi" în lumea literară şi ştiinţifică a vremii sale, a fost în tot cursul existenţei sale intelectuale o încorporare a seriosului, o ilustrare vie, neverosimil de completă, a ceea ce s-ar putea înţelege filozofic prin *categoria seriosului*. Atît biografia lui Butler[1], cît şi opera sa aduc numeroase confirmări. Tocmai de aici, prezenţa atît de frecventă a ironiei în scrisul său, ca şi puterea ei penetrantă şi revelatorie. Căci ironia, atunci cînd devine *Weltanschauung* — cum se întîmplă şi în cazul lui Butler — este apanajul naturilor grave, cerebrale, dubitative. *Eironeia* înseamnă întrebare şi, ca atare, — lucru ştiut de la Socrate — ea este modul de manifestare al unei atitudini filozofice, un mijloc de descoperire a adevărului. În acest sens, Samuel Butler îmi

[1] Monotonia programatică a vieţii lui Butler, după ce s-a stabilit la Londra (1864), a devenit aproape legendară. Personalitatea lui creatoare a sfîrşit prin a impune unei existenţe de o desăvîrşită — şi poate voită — platitudine dimensiunea unei paradoxale originalităţi. Secretul vine de acolo că biograful e silit (fie că-şi dă seama, fie că nu) să vorbească despre viaţa londoneză a lui Butler ca despre o *operă* a sa: şi atunci prozaismul ei, încărcîndu-se de semnificaţii neobişnuite şi pline de ambiguitate, devine într-adevăr uluitor.

Scanned with OKEN Scanner

apare ca o personalitate socratică în coordonatele culturii moderne, practicînd ironia și maieutica într-un dialog filozofic și moral cu sine însuși, de o perfectă autenticitate.[1]

Situîndu-l pe autorul lui *Erewhon* în contextul epocii sale, un nou paradox apare : cel care se definise pe sine, cu deplină luciditate, ca „un copil teribil al literaturii și științei" — a rămas pînă la moarte un mare obscur. Liniștita perioadă victoriană, despre conformismul căreia s-a vorbit atît, n-a fost tulburată de inconformismul intelectual solitar al lui Butler. Cu excepția lui *Erewhon,* care s-a bucurat de succes (poate și pentru că, apărută anonim, cartea a fost atribuită de către public lui Bulwer Lytton, autorul unei scrieri utopice cu unele asemănări de suprafață, tipărită cu puțin înainte de *Erewhon,* și intitulată *The Coming Race — Neamul celor ce vor veni*), volumele scoase de Butler pe banii lui, căci erau invariabil refuzate de edituri, nu s-au vîndut niciodată în mai mult de cîteva sute de exemplare. Mărturiile din *Carnete* (XXIV) ni-l arată pe scriitor preocupat de obscuritatea sa, uneori melancolic, ajungînd aproape să se îndoiască de sine, alteori mulțumit de soarta sa, simțindu-se protejat de lipsa de succes („...dacă mi s-ar pune în mod serios întrebarea : «Ați vrea să rămîneți obscur sau ați prefera să deveniți celebru în timpul vieții ?», aș răspunde fără să ezit că prefer condiția obscurității mele prezente"). Ca și alți gînditori ai veacului trecut, răsturnători ai tablelor de valori admise — pe acest plan similitudinea cu Nietzsche e izbitoare —, Butler și-a dus lupta sa intelectuală înconjurat de un zid al tăcerii. Aceasta nu i-a atenuat însă nici energia și nici nu i-a tocit acuitatea agresivă. Într-o epocă în care inconformismul nu devenise încă o modă (cum s-a întîmplat ceva mai tîrziu) și în care scandalul nu devenise încă una din căile cele mai sigure spre succes, ignorarea „incomozilor" putea fi, între altele, o reacție de apărare, principiul unei adevărate tactici defensive împotriva tulburătorilor ordinei intelectuale. Nu altfel o vede Butler însuși, în *Carnetele* sale :

---

[1] Ca pe un tip socratic îl vede, dintr-un alt unghi, și Mircea Eliade, într-un frumos eseu, *Despre Samuel Butler*, inclus, în *Insula lui Euthanasius* (Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943).

Scanned with OKEN Scanner

„...am fost eretic și militant în fiecare dintre lucrările pe care le-am scris. Primele mele două cărți *(Erewhon* și *Portul păcii)* au făcut din eclesiastici dușmanii mei irreconciliabili. Cărțile mele despre evoluție au provocat la darwiniști și în lumea științifică ce-i urmează o furie încă și mai mare decît cea pe care o provocasem între clerici. [...] Am apucat-o pe cărarea războiului, în loc să merg pe drumul mare, pe urmele pașilor vreunui om influent ; și cînd procedezi așa, poți să te aștepți la altceva decît să-i vezi pe ceilalți încercînd să te reducă la tăcere prin toate mijloacele care li se par mai eficace ? În ceea ce mă privește, s-a considerat că cel mai bun mijloc e acela de a face ca și cînd n-aș exista. Or, treaba mea nu e de loc să protestez împotriva tacticii adoptate de adversarii mei : treaba mea e să-i înfrîng cît mai drastic pe însuși terenul pe care s-au plasat."

Cu atît mai radical — și mai autentic — ne apare inconformismul lui Butler, cu cît ne reprezentăm mai exact (într-o perspectivă pe care, de altfel, autorul însuși ne îndeamnă s-o adoptăm) contextul manifestării sale. E vorba, de fapt, nu de a ne opri la acest context și de a încerca să stabilim analogii — sau contraste — între el și opera butleriană, ci de a intui prin el jocul complex al opozițiilor interioare din care se constituie personalitatea marelui ironist-filozof. Analiza celor două utopii ale lui Samuel Butler, *Erewhon* — anagrama cuvîntului *nowhere,* nicăieri — și *Întoarcerea în Erewhon,* scrieri în care se împletesc polifonic toate motivele majore ale cugetării sale, mi se pare una dintre căile de acces cele mai potrivite spre nucleul ascuns al întregii lui creații.

Genul utopiei satirice, pe care în Anglia secolului al XIX-lea avea să-l reînvie cu atîta strălucire Samuel Butler [1], s-a format în literaturile europene, ca și genul utopiei propriu-zise, în legătură cu ecourile spirituale ale călătoriilor și descoperirilor geografice ale Renașterii. În genere utopiile satirice nu sînt încă, în epoca Renașterii,

[1] *Erewhon* a contribuit substanțial la consolidarea prestigiului modern al genului ilustrat, cu tendințe diverse, de H. G. Wells, G. K. Chesterton *(The Napoleon of Notting Hill).* A. Huxley, Zamiatin, G. Orwell etc., iar în literatura noastră de Tudor Arghezi (cu excepționalele *Tablete din țara de Kuty).*

Scanned with OKEN Scanner

perfect diferențiate de cele pozitive, așa cum se întîmplă, de pildă, cu *Gargantua și Pantagruel* de Rabelais, deși și aici putem spune că elementele tipice de utopie satirică se găsesc mai ales în ultimele două cărți (a IV-a și a V-a), unde se descrie trecerea lui Pantagruel și a lui Panurge prin diferite insule fantastice. Lăsînd la o parte numeroase scrieri cu implicații utopic-satirice din secolele XVI—XVII, putem spune că noul gen își găsește cristalizarea — deși unele reziduuri pur utopice sînt încă vizibile — în *Călătoriile lui Gulliver* ale lui Jonathan Swift. Următorul moment de seamă în evoluția utopiei satirice îl constituie, fără îndoială, Samuel Butler, care-l are drept model de netăgăduit pe Swift.

În ce ar consta natura utopiei satirice? Este evident că planului ideal din utopia obișnuită îi corespunde planul absurd (inversiunea, grotescul, umorul negru etc. sînt mijloace frecvent utilizate) din utopia satirică. Diferența dintre cele două genuri constă, chiar de la prima vedere, în faptul că unul își propune, plecînd de la o critică a realului, formularea unui program pozitiv, considerat însă ideal și irealizabil, în vreme ce celălalt se rezumă la singura funcție critică: e vorba însă de o critică vizînd nu numai realul, ci și idealul, care de la început se găsește redus la absurd. Dialectic, utopia satirică — în măsura în care devine conștientă de implicațiile ei — este negația utopiei și a utopicului, pe care le folosește în scopul unei imense deriziuni. Ea rămîne, însă, și utopie (ceea ce îi justifică numele), tot așa cum, pe un plan mai larg, negația oricărei forme literare continuă să participe la esența acelei forme; tot așa cum, bunăoară, spre a da un exemplu scos din domeniul modern, „antiliteratura" rămîne totuși literatură.

Interesul tot mai accentuat acordat utopiilor satirice, ale căror latențe distructive n-au întîrziat să se dezvăluie tot mai distinct, reprezintă, pe măsură ce înaintăm în timp spre veacul nostru, unul din aspectele adîncirii crizei valorilor. De regulă, autorii de utopii negative sînt structuri pesimiste, luciditatea sfîșietoare de miraje împiedicîndu-le, în mai mare sau mai mică măsură, accesul spre zarea unui ideal consolator. În senina epocă pe care istoricii literaturii engleze o numesc *augustană*, Swift este o figură cu

Scanned with OKEN Scanner

totul singulară de halucinat, stăpînit de demonul ironiei existențiale : deruta lui spirituală dureroasă se vădește, între altele, în ultima parte a *Călătoriilor lui Gulliver*, sub forma dualității utopic — utopic-negativ, utopicul fiind proiectat în afara sferei umanului pentru a face posibilă o viziune integral utopic-negativă, de o cruzime fără precedent, asupra omului. De un pesimism dur, înghețat, este și viziunea lui Butler din *Erewhon*, în ale cărei implicații filozofice s-au descoperit, nu fără îndreptățire, similitudini cu gîndirea lui Schopenhauer. Nu intrăm în detalii în legătură cu utopiile satirice mai noi ale lui Huxley, Orwell, Čapek, Zamiatin etc. : cele mai multe exprimă, în chip evident, o stare de criză și de anxietate acută, mutată din orizontul *spațial* al mai vechilor utopii satirice într-un orizont *temporal* (ele sînt predicțiuni sumbre ale unui timp ce va supune ființa umană tuturor mutilărilor spirituale).

Ceea ce impresionează cu deosebire în utopia satirică a lui Butler este densitatea ei intelectuală. *Philosophical writer* (scriitor-filozof), scrisese o dată, în dreptul numelui său, pe o fișă de lectură la British Museum, cel care decenii la rînd frecventase zilnic, între aceleași ore, cu o punctualitate aproape inumană, faimoasa bibliotecă : e și cea mai precisă caracterizare a personalității sale. Scriitor-filozof este Butler în întreaga sa operă, fie că-și compune, sub forma romanului, autobiografia *(Destinul oricărui trup* [1]), fie că-și alcătuiește cutare opuscul științific, luînd în dezbatere problema evoluției biologice, fie că zăbovește în fața paginilor care vor forma *Carnetele*. Filozoficul la Butler nu se realizează însă direct, ci ca un produs al ironiei și paradoxului, în așa măsură încît cred că e imposibil de găsit în istoria culturii o operă, diversă ca a lui, care să decurgă, cu toate fațetele ei, din acest principiu unic. O demonstrație mai amplă a afirmației ar fi ispititoare, mă voi mulțumi însă aici să indic doar cîteva din direcțiile ei posibile. Se știe, de pildă, cu cîtă insistență a meditat But-

[1] Recent, *The Way of All Flesh* a apărut în traducere românească sub titlul : *Și tu vei fi țărînă*. În ceea ce ne privește, considerăm mai exactă traducerea titlului prin *Destinul oricărui trup*, așa cum o propune și Mircea Eliade în eseul amintit *Despre Samuel Butler* din volumul *Insula lui Euthanasius*.

ler asupra problemei selecției naturale și a eredității, pusă în discuție de celebra *Origine a speciilor* a lui Darwin (1859). Aflat în Noua Zeelandă pe atunci, tînărul filozof îl citește pe Darwin și primele ecouri ale acestei lecturi apar încă din 1862, sub forma unui dialog filozofic publicat în revista *The Press*. Aceeași revistă va tipări eseurile *Darwin între mașini* (1863) și *Lucubratio Ebria* (1865), care vor constitui nucleul importantei *Cărți a mașinilor* din *Erewhon* (1872) și care, prin implicațiile lor teoretice, constituie o prefigurare a ideilor în problema evoluției biologice, expuse în *Viața și obișnuința* (1878) și în alte lucrări în care Butler respinge ipoteza selecției naturale, propunînd o reîntoarcere la teoriile lui Buffon, Erasmus Darwin și Lamarck. Dar cele două eseuri menționate (reproduse de Henry Festing Jones în ediția *Carnetelor* lui Butler) nu sînt, de fapt, decît o aplicare ironică a selecției naturale darwiniene la raporturile existente între om și mașină. Originalitatea viziunii utopic-satirice a lui Butler se configurează de pe acum, cu stringența ei intelectuală și cu polivalența ei filozofică. În *Darwin printre mașini* și *Lucubratio Ebria*, ca și în *Cartea mașinilor* — spre a ne opri asupra acestor exemple — ironia vine în primul rînd din transferul ipotezei evoluției prin selecție naturală din domeniul biologicului în domeniul mecanicului, ducînd la viziunea unei umanități înrobite de mașini cu sisteme automotorii și autoregulatorii din ce în ce mai perfecționate. E vorba, fără îndoială, de adoptarea unei posturi critice în fața mecanicismului (cronologic vorbind Butler e unul dintre primii promotori ai revoltei antimecaniciste din gîndirea europeană modernă). Posibilitatea unei astfel de aplicări a selecției naturale se răsfrînge însă ironic asupra însăși ipotezei selecției : e implicat aici un întreg program critic la adresa darwinismului, în care Butler vede o încercare de a trata biologicul în termenii mecanicismului, așa cum rezultă în polemica explicită angajată în alte lucrări ulterioare : *Evoluția, ieri și azi* (1879), *Norocul sau istețimea* (1887) etc. Antimecanicismul în biologie îl duce pe Butler la formularea unei teorii a „elanului vital" și a „evoluției creatoare" care-l anunță pe Bergson, pe care scriitorul englez îl anticipează și prin originalele sale idei despre *memoria inconștientă*. Nu aceste aspecte ne interesează însă

acum, ci faptul că atîtea direcţii ale scrisului butlerian, pe care n-am făcut aici decît să le sugerez, îşi află în ironie un primum movens, astfel încît am fi îndreptăţiţi să spunem că ironia este adevărata forţă motrice a gîndirii scriitorului filozof şi secretul densităţii intelectuale a stilului său.

Nu trebuie văzută, deci, o întîmplare în faptul că prima sa compunere însemnată este o utopie satirică şi că ea conţine, *in nuce*, toată opera sa ulterioară. Gestul primordial şi esenţial al scriitorului este acela de a întoarce imaginea obişnuită a lumii pe dos : ţara pe care o străbate Higgs se va numi *Erewhon* (*nowhere* răsturnat anagramatic), oamenii de aici se vor numi Yram *(Mary)*, Nosnibor *(Robinson)*, Thims *(Smith)* etc. ; procesul educativ se va desfăşura în nişte *Colegii ale Iraţiunii*, unde se predă ştiinţa ipoteticii : bolnavii vor fi pedepsiţi pentru maladia de care suferă, considerată ca o crimă, în schimb, hoţii vor primi îngrjiri medicale atente, înconjuraţi de solicitudinea şi simpatia celor din jur etc., etc. Nu e vorba însă de o simplă inversiune de dragul inversiunii : ţine de esenţa însăşi a ironiei ca, plecînd de la contrastele cele mai evidente şi violente, să descopere în ele analogii noi, neaşteptate, cu efecte demistificatoare. Butler însuşi, în *Carnete*, enumerînd ceea ce i se pare că ar constitui cele mai interesante idei puse în valoare de el, începe prin a releva două dintre temele structurale din *Erewhon* : „Scoaterea în evidenţă a analogiilor care există între dezvoltarea organelor noastre corporale şi dezvoltarea acelor organe care nu fac parte integrantă din corpul nostru şi pe care le numim unelte sau maşini". Analogiile acestea sînt duse cu o impasibilitate rece (disimulare ironică) pînă la ultimele consecinţe, constituindu-se pe baza lor un soi de bizară lume imaginară, în care raţionalul se înfăţişează ca absurd iar absurdul ca raţional, între cei doi poli stabilindu-se raporturi dintre cele mai primejdioase pentru „liniştea" intelectuală. Ironia lui Butler, cu rigorile şi tensiunile ei secrete, e adeseori foarte modernă şi găsim în *Erewhon* pagini întregi care ar putea fi socotite ca aparţinînd unui strălucit precursor al *ficţiunilor* lui Jorge Luís Borges : căci satiricul se sfîrşeşte nu o dată în dilematic, iar exercitarea lucidităţii nu e, uneori, altceva decît pregătirea unei perplexităţi.

Scanned with OKEN Scanner

Superficial vorbind, *Erewhon*, ni se înfăţişează ca o ingenioasă critică prin mijloace utopic-satirice a valorilor şi instituţiilor Angliei victoriene. De cele mai multe ori aluziile în această direcţie sînt transparente. Justiţia nu se interesează de gradul de responsabilitate al vinovatului (cum în *Erewhon* nu se interesează de gradul de responsabilitate al bolnavului), deşi crima e o boală socială şi morală ; sistemul de învăţămînt e dominat de practica unei scolastici abstracte, cu totul inutile (disciplina ipoteticii din *Erewhon*) ; Biserica nu e decît o bancă de un tip special, care ar converti moneda obişnuită, cu eficienţă economică, în alta bună doar pentru lumea de dincolo (de aici ficţiunea plină de ascuţişuri satirice a *Băncilor Muzicale* din *Erewhon) ;* şi astfel de paralelisme se pot stabili încă multe, la fel ca şi în cazul ultimei cărţi a lui Butler, *Întoarcerea în Erewhon* (1901), o critică abia deghizată a mărturiilor evanghelice privind originea religiei creştine (Higgs, care plecase din Erewhon, împreună cu Arowhenna, cu ajutorul unui balon, află, cînd se reîntoarce aici, peste douăzeci de ani, că a devenit obiectul unui cult religios ; noile peripeţii ale eroului îi permit scriitorului să pună în lumină concluziile sale în legătură cu o serie întreagă de chestiuni teologice, să analizeze, prin intermediul ficţiunii ironice, jocurile de interese care tind să promoveze şi să perpetueze absurda religie a Higgismului etc). Descifrarea sensului unor asemenea aluzii ţine, în fond, de condiţia cea mai elementară a lecturii utopiilor satirice ale lui Butler şi, în orice caz, această operaţie nu poate ajuta în nici un fel la descoperirea interesului şi importanţei lor, nici măcar la caracterizarea lor.

Abia privite de la o anumită altitudine, *Erewhon* şi *Întoarcerea în Erewhon* ne îngăduie să întrezărim, în liniile ei mari, mişcarea ironiei butleriene cu traiectoriile ei specifice. O comparaţie cu *Călătoriile lui Gulliver* ale lui Swift va uşura stabilirea caracterului ei distinctiv. La Swift ironia e devastatoare în efectele ei finale, ea îşi striveşte şi distruge obiectul cu o ferocitate pe care nimic n-o poate îmblînzi, cu o voluptate a negării care face din autorul *Modestei propuneri* unul dintre cei mai mari exploratori ai ciudatului şi înspăimîntătorului continent al umorului negru ; şi, totodată, — pentru că nu trebuie să uităm

Scanned with OKEN Scanner

măştile lui Swift, măşti ale candorii, ale îngrijorării naive, ale surprizei — unul dintre cei mai străluciţi artişti ai disimulării din cîţi a cunoscut literatura lumii. La Butler, ironia nu mai e stăpînită de impulsuri demoniac-negative : ea vrea să sfîşie aparenţele obiectului, dar ca să-i elucideze esenţa, devenind astfel un mijloc de cunoaştere şi, prin aceasta, principiul unui echilibru moral, oricît de instabil. Cînd Swift urăşte, Butler se îndoieşte, cînd Swift e indignat, Butler e iritat, rîsului disperat al lui Swift îi corespunde rîsul întrebător al lui Butler. Swift n-ar putea fi niciodată caracterizat ca un „copil teribil", Butler da, pentru că, în fond, e mult mai scandalos să te îndoieşti de un lucru admis decît să te revolţi împotriva lui, şi poate chiar — din punctul de vedere al conformismului — mai primejdios ; cu atît mai mult cu cît prima atitudine presupune, în cele din urmă, o anumită *francheţă,* pe cînd cea de a doua e perfect compatibilă cu o tactică extrem de rafinată a disimulării, aşa cum o practică autorul *Călătoriilor lui Gulliver.* În fond, Butler rămîne, pe o latură a personalităţii sale, un victorian (e adevărat, foarte irascibil), şi această trăsătură se vădeşte cel mai bine în devenirea lui interioară : pesimismul aspru din *Erewhon,* găsindu-şi totuşi un echilibru provizoriu în ironia filozofică, se îndulceşte într-o măsură şi, după treizeci de ani, în *Întoarcerea în Erewhon,* zări mai senine se deschid privirilor cercetătoare ale scriitorului, solidar de astă dată, fără echivoc, cu valorile stabile ale vieţii. În epoca lui, Swift avusese o evoluţie contrară : primele părţi din *Gulliver* (scrise cu ani de zile înainte de părţile finale [1]) nu sînt, în ciuda cruzimii ironiei, străine de atmosfera în care visul utopic iluminist devine posibil (mărturie imaginea monarhului luminat din ţara uriaşilor) ; în ultimele părţi nici un orizont al speranţei nu se mai întrezăreşte însă, ironia nu mai cruţă nimic şi în subtext — totdeauna de o importanţă esenţială la Swift — un pesimism cu puternice accente mizantropice stă încordat la pîndă. La Butler, oricît pesimism concentrat ar implica viziunea utopic-negativă, subsistă totdeauna un

[1] *Călătoriile lui Gulliver* apar în 1726, dar primele două părţi, *Călătoria în Lilliput* şi *Călătoria în Brobdignag,* fuseseră scrise în întregime în jurul lui 1720.

Scanned with OKEN Scanner

anume orgoliu al cunoașterii, o încredere pozitivă în valoarea actului descoperirii și proclamării adevărului (oricare ar fi acesta) : autorul lui *Erewhon,* în fața lumii, are o atitudine în cel mai larg înțeles al cuvîntului *filozofică,* ceea ce nu se poate spune despre Swift, a cărui luciditate primejdioasă este în ultimă instanță rezultatul sublimării unui fond obscur, al unor frustrații existențiale teribile sau, dacă ne plasăm în unghi romantic, al unei profunde răscoliri demoniace.

Dintre utopiștii satirici ai lumii, Samuel Butler rămîne, cred, cel mai filozof ; filozof chiar pînă la sacrificiul literarului. Stilul scrierilor sale din tinerețe vădește bogate virtualități expresive, în special în direcția unei riguroase și dense poezii descriptive, plină de sevă și culoare, ca în *Primul an în colonia de la Canterbury* (1863). Tendința de a limita literarul în favoarea filozoficului (descoperit prin intermediul ironiei) este vizibilă, nu numai în efectele ei, dar și ca proces, în *Erewhon.* Primele cinci capitole, care înfățișează viața lui Higgs în îndepărtata colonie de crescători de oi (e vorba, desigur, de reconstituirea autobiografică a experienței trăite de Butler în Noua Zeelandă) și care descriu, apoi, într-o desfășurare de imagini grandioase, ascensiunea lui în munții înalți și sălbatici care înconjoară țara Erewhon, conțin, pentru cine le citește în original, pagini de o rară frumusețe și vibrație sugestivă. Odată începută însă străbaterea Erewhonului, stilul narațiunii se schimbă brusc : ironia filozofică impune relatării un regim de răceală, expresia devine abstract cristalină, austeră. O lume absurdă e prezentată în termeni precișI, dar cu o funcție aproape exclusiv intelectuală, indicațiile plastice fiind reduse la un minimum necesar, astfel încît, spre deosebire de țările fantastice ale lui Swift, care sînt memorabile ca niște tablouri, Erewhonul lui Butler nu poate fi reprezentat vizual. Aceste constatări stilistice mi se par valabile pentru aproape toate scrierile lui ulterioare ; chiar și pentru romanul său autobiografic, în care dezbaterea ironică de idei, angajată prin intermediul personajelor, este atît de importantă pentru autor încît puținele tentative de a crea iluzia epică a vieții sînt repede abandonate. Romanul pe care Butler (nu atît din teama de scandal, cum se crede, cît dintr-o nobilă discreție) a vrut să-l pu-

Scanned with OKEN Scanner

blice postum (el a fost tipărit la un an după moartea lui, în 1902) este un tipic roman-eseu, una dintre primele ilustrări ale unui gen, care avea să fie din abundență cultivat în veacul nostru atît de cerebral.

Felul cum a practicat Samuel Butler ironia nu era lipsit de primejdii ascunse. Cel prins în mecanismele atît de complexe și de abstracte ale ironiei intelectuale nu poate să nu-și dea seama că, de la un punct încolo, îi devin din ce în ce mai dificile contactele cu forțele regeneratoare ale vieții. Conștiința acestui fapt a constituit principiul unei ciudate dualități interioare, esențială pentru înțelegerea personalității profunde a autorului lui *Erewhon*. Există, la el, pe de o parte, o pornire spontană (dar de o spontaneitate pur cerebrală !) spre ironie, o pornire demistificatoare, iconoclastă (iconoclastia în principiul ei e întotdeauna o *atitudine intelectuală*, ea vizează să distrugă niște simboluri, niște *semne*, nu niște realități) ; există însă, la un nivel mai jos, și totodată mai misterios, o anume teamă de consecințele ultime ale ironiei, din care răsare o tendință de a o suspenda, de a reduce cel puțin unele din implicațiile ei, de a o face mai puțin destructivă, ba chiar de a găsi în ea o posibilitate a constructivului. Intelectualismul excesiv (pe care, între altele, îl presupune și conștiința ironică) îi apare nu o dată lui Butler — tocmai lui ! — ca un păcat față de viață. Într-unul dintre capitolele cele mai fascinante din *Carnete* (II — *Morala elementară*), scriitorul notează : „Excesul plăcerilor spiritului este forma cea mai puțin costisitoare și cea mai înjositoare pe care poate s-o ia viciul, și nu există exces ale cărui consecințe să fie mai funeste". (Iată un punct de vedere care nu diferă de acel al unei personalități în toate privințele opusă celei a lui Butler : mă gîndesc la D. H. Lawrence !) De fapt, cerebralul autor al lui *Erewhon* a avut totdeauna o acută, fundamentală *nostalgie a vitalului*. Vorbeam înainte de o tendință, la scriitorul englez, de suspendare a ironicului ; poate că un exemplu va lămuri mai bine ce voiam să spun prin aceasta.

Să revenim la analogia între crimă și boală : ea este primordial, cum am arătat, o răsturnare satirică a raporturilor normale, consfințite de practica socială, între vinovăție și pedeapsă, pe de o parte, și între boală și îngrijirea

Scanned with OKEN Scanner

datorată bolnavului, pe de alta. În *Erewhon,* un ofticos este judecat cu severitate și condamnat, în timp ce acela care a comis o escrocherie ordinară (e cazul lui Nosnibor) e în modul cel mai sincer compătimit și supus îngrijirilor (la drept vorbind, extrem de neplăcute) ale ciudaților medici morali din acea lume pe dos. Totuși, cultul erewhonienilor pentru sănătatea fizică și pentru frumusețea corporală este, cu o discreție prudentă, împărtășit și de autor. Descoperită printr-o inversiune ironică, problema raporturilor între sănătate și morală l-a preocupat pe Butler într-un grad înalt, cum o atestă însemnările din *Carnete.* Nu fără legătură cu situația din Erewhon a bolnavilor este, de pildă, o reflecție ca aceasta : „Excelența fizică. — A-ți pune întrebarea : «Cutare sau cutare mod de viață, nu are el consecințe supărătoare pentru sănătatea fizică ?» este cel mai bun mijloc de a ști dacă acel gen de viață este moral sau nu. Dacă el nu face nici un rău corpului nostru, ar trebui să ne gîndim de două ori înainte de a-l califica drept imoral, și dacă el tinde spre excelența fizică, ar trebui să-l calificăm drept moral. În cazul unor oameni pe care nimic nu-i obligă să se omoare muncind — și există mulți care se omoară muncind numai pentru că sînt incapabili să-și înfrîneze pasiunea de a munci, care-i domină așa cum dorința de a bea îl domină pe bețiv —, surmenajul intelectual este la fel de imoral ca lăcomia sau beția.“ Etc. Firește, nu trebuie văzute identități acolo unde nu e vorba decît de analogii, rămîne însă neîndoielnic faptul că ironia butleriană este pusă uneori în situația de a se cenzura pe ea însăși ; și chiar mai mult, de a dobîndi „conștiința nefericită“ a propriilor ei excese intelectualiste. Ironia se sfîrșește astfel într-o *nostalgie pentru viață,* de care s-a despărțit înălțîndu-se în zonele de frig astral unde se desfășoară lucrarea inteligenței pure. Tocmai în această nostalgie stă *înțelepciunea* lui Butler (căci trebuie să fim de acord că înțelepciunea și inteligența sînt două lucruri radical diferite și, uneori, chiar opuse).

1968

Scanned with OKEN Scanner

NUVELELE LUI D. H. LAWRENCE

David Herbert Lawrence a fost, chiar după ce a devenit celebru, poate cel mai greşit înţeles dintre marii scriitori ai acestui secol, supus — cu rare excepţii — unor răstălmăciri care, uneori inteligente şi subtile, de cele mai multe ori însă destul de grosolane, s-au transformat încet-încet în adevărate prejudecăţi : şi prejudecăţile sînt uimitor de rezistente, adaptîndu-se cu uşurinţă şi proliferînd în climatele morale cele mai diverse, ceea ce explică încăpăţînata şi trista lor longevitate. Curios, scriitorului nu i-a fost negat niciodată „geniul", deşi, cum arată F. R. Leavis în studiul său despre Lawrence (*D. H. Lawrence : Novelist*, Chatoo & Windus, 1955, republicat de mai multe ori de atunci), „geniul" lui a fost considerat „barbar, inuman şi plictisitor". O astfel de opinie fusese acreditată de cea mai mare autoritate critică din Anglia acelei vremi : T. S. Eliot. Atitudinea lui Eliot, dacă ţinem seama de structura personalităţii sale, de fundamentalul său antiromantism, apare, la urma urmelor, firească ; nu e însă mai puţin adevărat că expresia ei a contribuit în mare măsură la cristalizarea unora dintre cele mai răspîndite reprezentări false despre D. H. Lawrence. „Lucrul trist şi incontestabil — scrie F. R. Leavis — este că Eliot a făcut, cu imensul său prestigiu şi autoritate, tot ceea ce putea ca să dea aparenţe respectabile stupidităţilor curente despre Lawrence. A vor-

Scanned with OKEN Scanner

bit despre «morbiditatea sexuală» a lui Lawrence ca despre *une donnée* care nu mai necesită argumentări. A respins, în esență, posibilitatea de a-l socoti pe Lawrence un artist propriu-zis. În conformitate cu această părere, a putut să susțină că Lawrence era incapabil de ceea ce numim noi în mod obișnuit a gîndi, subscriind astfel la punctul de vedere general că forța lui Lawrence rezidă oriunde, dar nu, hotărît nu, în inteligență..." Etc.[1] Să recunoaștem însă că, de controversele pe care le-a provocat opera sa, Lawrence însuși — desigur, în chip involuntar — era în bună măsură vinovat: dorindu-se mai mult decît un artist, un profet al unui nou mod de viață, în care omul să-și regăsească vechea unitate cosmică, prin eliberarea de constrîngerile deformatoare ale civilizației moderne, el s-a expus primejdiei care i-a pîndit totdeauna pe profeți —

---

[1] Printre diferitele referințe privitoare la atitudinea lui Eliot față de Lawrence (extrase din *After Strange Gods,* dintr-o serie de articole publicate în revista *Criterion* etc.), Leavis reproduce și acest foarte semnificativ fragment din articolul lui Eliot *Le roman anglais contemporain,* apărut în mai 1927, în *Nouvelle revue française:* „Opera d-lui Lawrence nu e niciodată tulburată de umor, veselie sau persiflaj; nici o diversiune politică, teologică sau artistică nu vine să ne relaxeze. În seria romanelor sale splendide și extrem de prost scrise — tipografiile vomită cîte un nou roman înainte de a fi avut vreme să-l terminăm pe cel precedent —, nimic nu vine să înveselească monotonia pasiunilor sumbre care-i fac pe Masculii și Femelele sale să se sfîșie între ei. Nimic care să ne susțină, în afară de evidenta sinceritate a autorului. D-l Lawrence este un demoniac, un demoniac simplu și natural, cu o evanghelie a sa." Se face, apoi, observația — cu o abia disimulată ironie — că personajele lawrenciene, atunci cînd iubesc, refac în sens invers cursul evoluției biologice, „retrogradînd dincolo de maimuță și pește, pînă la o hidoasă împreunare de protoplasme". În schimb, i se recunoaște „geniul descriptiv", în privința căruia „nu cedează nici unui autor în viață: el poate reproduce nu numai sunetul, culoarea, forma, mirosul, dar toate înfiorările cele mai fine ale senzației". Deficitar cu totul sub raport intelectual — cum îl prezintă și alteori Eliot —, scriitorul ar avea, în schimb, o mare capacitate de a reproduce senzorialul. Antiintelectualismul teoretic al lui Lawrence — ca și cînd antiintelectualismul n-ar fi o atitudine a inteligenței, și, după cum se va vedea, în cazul dat, a unei excepționale inteligențe — este confundat de Eliot cu acerebralitatea unei structuri primitive, trăind exclusiv sub regimul instinctual și senzorial. Evident, în punctul de vedere al lui Eliot — împărtășit în cercurile intelectuale rafinate ale vremii — trebuie descifrată și expresia unui dispreț social: Lawrence venea din lumea proletară, nu-și făcuse studiile la Cambridge sau Oxford, trebuia deci să fie „incult", „barbar", lipsit de „educație" etc.

Scanned with OKEN Scanner

aceea de a fi rău înţeles nu numai de adversari, dar şi de partizanii cei mai frenetici. Însăşi celebritatea lui Lawrence a fost — şi din păcate este încă, dacă ne raportăm la publicul larg — celebritatea unui autor de scandal : în loc să stîrnească, aşa cum spera în mod sincer, dar naiv, îndemnul unei reforme morale, opera sa a stîrnit doar curiozitate ; şi predicatorul înflăcărat al religiei erosului natural, care a condamnat totdeauna cu accente de o mare violenţă orice formă de manifestare a obscenităţii, s-a văzut orînduit în industrioasa categorie a pornografilor. Aldous Huxley scrie, în această privinţă, în *Introducerea* sa la *Scrisorile lui Lawrence :* „...aş remarca faptul că doctrina lui Lawrence este constant invocată de oameni pe care Lawrence însuşi i-ar fi dezaprobat cu vehemenţă, în sprijinul unui comportament pe care l-ar fi găsit deplorabil sau chiar revoltător [...]. Aceeaşi filozofie a vieţii poate fi bună sau rea după cum persoana care o acceptă şi trăieşte conform ei este intrinsec nobilă sau josnică. Doctrina lui Tartuffe era identică, la urma urmelor, cu a lui Pascal [...]. Pentru predicatorul unui nou fel de viaţă, lucrul cel mai deprimant care se poate întîmpla este, fără îndoială, succesul. Pentru că succesul îi permite să vadă cum aceia pe care i-a convertit deformează şi înjosesc şi parodiază în chip ignobil învăţătura sa.“ Ceea ce-l salvează pe Lawrence este faptul că — dacă a vrut sau nu n-are importanţă — artistul era în el mai puternic decît doctrinarul : astfel încît, ideile şi idealurile lui — oricît de contestabile în plan intelectual — se transformă în poezie, propunîndu-se unei alte înţelegeri, conform căreia nu măsura în care sînt adevărate (filozofic vorbind) contează, ci măsura în care comunică, în care exprimă căutările şi aspiraţiile, dilemele şi revelaţiile unei personalităţi ; şi, trebuie să adaug, în cazul dat, ale unei personalităţi cu o excepţională vocaţie a intensităţii.

Opera lui Lawrence trebuie abordată, aşadar, în primul rînd (oricît i-ar fi displăcut acest lucru autorului însuşi) din punct de vedere estetic. La un astfel de examen, tocmai scrierile cu un schelet doctrinar mai aparent sînt şi cele care suscită mai multe obiecţii (deşi chiar şi în acestea, în *Lady Chatterley's Lover — Amantul Lady-ei Chatterley*, de pildă, sau în *The Plumed Serpent — Şarpele cu pene*

Scanned with OKEN Scanner

— descoperim părți întregi de o tulburătoare frumusețe). În schimb, acolo unde programul teoretic e pierdut din vedere și intuițiile poetului (cu registrul lor surprinzător de larg, ridicîndu-se de la procesele biologice elementare pînă în zonele înalte ale proceselor intelectuale) se desfășoară în libertate, arta lui Lawrence palpită — literalmente — de o viață bogată și misterioasă, de un farmec violent, aproape dureros prin intensitate, învăluitor și chiar înrobitor. Vorbeam de intuițiile poetului : Lawrence a fost, într-adevăr, în primul rînd un poet, dar unul căruia îi era necesar, ca să se realizeze deplin, spațiul mai larg și mai deschis al prozei. Chiar lirica lui e străbătută de o nostalgie a epicului, și aceasta e poate una dintre trăsăturile ei cele mai originale. Spiritul poetic al lui Lawrence explică într-o măsură ceea ce aș numi realismul său simbolic și mitologic, de o factură atît de nouă în literatura europeană a perioadei din preajma primului război mondial și de imediat după.

Romanele și nuvelele lui nu mai sînt, în felul realismului tradițional, niște explorări orizontale ale destinului unor individualități în confruntare cu mediul, niște „studii" în sensul balzacian, sau niște anchete sociale în sensul naturalist ; nici niște investigații analitice pe verticală în psihologia personajelor, cum le înregistrăm la unii realiști (cazul tipic al lui Stendhal). Lawrence reconstituie nu caractere, personaje, indivizi, ci atmosfere sufletești, stări fundamentale, ambiția lui fiind să străpungă aparențele externe care compun individualitatea și să atingă substraturile fiziologice, materiale, vitale ale comportamentului personajelor. Într-o scrisoare adresată lui Edward Garnett (5 iunie 1914) el se arată, ca artist, potrivnic acelor „scheme morale" în jurul cărora se organizează ceea ce numim *caractere* : „Nu trebuie să cauți în romanul meu vechiul ego stabil al caracterului. Există însă un alt ego, în ale cărui manifestări individul nu poate fi recunoscut și care trece, ca să zic așa, prin stări alotropice ; și e nevoie de o pătrundere mai adîncă decît aceea cu care sîntem obișnuiți ca să-ți dai seama că acestea sînt stările unui aceluiași și singur element radical neschimbat. (Tot așa cum diamantul și cărbunele sînt același pur element, carbonul. Romanul obișnuit reconstituie istoria diamantului — dar eu spun :

Scanned with OKEN Scanner

«Ce diamant ! Acesta este carbon.» Şi diamantul meu poate fi cărbune sau funingine, căci tema mea e carbonul."

O astfel de concepţie ar fi catastrofală pentru altcineva decît un poet, şi anume un poet de o forţă particulară, pentru desfăşurarea căreia sînt necesare spaţiile epicului. În măsura în care a aplicat-o, Lawrence este într-adevăr — la modul metaforic — poetul epic al „stărilor alotropice" ale omului, considerat ca element biologic, unitar şi indestructibil în esenţa lui. De aici — cum remarcă Huxley în studiul citat — acel caracter straniu, acea „strangeness" a scrierilor sale ; dar tot de aici „violenta lor monotonie şi intensul lor caracter indistinct, care le fac pe unele, în ciuda bogăţiei şi neaşteptatei lor frumuseţi, atît de curios de dificile la lectură". Căci, la urma urmelor, sîntem în majoritatea cazurilor „mai interesaţi de diamante sau de cărbuni decît de nediferenţiatul carbon, oricît ar fi el de viu descris". Iarăşi putem spune că norocul lui Lawrence, ca şi al altor mari scriitori cu concepţii filozofice şi literare rigide — oricît ar fi ele de originale ca pure teorii —, îl constituie candoarea cu care pot deveni inconsecvenţi faţă de ei înşişi, uitarea care survine în febra procesului creator ; cu alte cuvinte, naturi de felul acesta îşi găsesc salvarea în instinctul lor artistic, care nu e altceva decît un foarte acut *instinct al victii.* Fără a contura, în sensul tradiţiei literare, caractere, Lawrence (căzînd doar rareori în schematismul pe care-l presupune programul său declarat) nu renunţă, de fapt, la acel principiu de unitate din care derivă însăşi ideea de caracter ; numai că nucleul în jurul căruia se organizează personajele sale este altul : o anumită formă de energie, o tensiune vitală, o vibraţie afectivă cu timbrul ei specific.

Aşa stînd lucrurile, se explică de ce tiparul artistic care convine cel mai bine personalităţii lui este nuvela — sau romanul scurt — şi în mai mică măsură epica de largi proporţii. Ideea de caracter face necesară ideea de timp, căci un caracter nu este în fond altceva decît unitatea vie care se constituie dintr-o succesiune de acte (teoretic infinită) : dintr-o astfel de necesitate a luat naştere romanul modern. O tensiune morală sau fizică — oricare ar fi durata ei reală — nu se revelă prin succesiune, ci prin repetiţie, într-un timp monoton. Însăşi unitatea ei presu-

Scanned with OKEN Scanner

pune monotonia, şi în clipa în care această monotonie dispare, ea piere, devine altceva. Iată, deci, una din raţiunile de a fi ale nuvelei. Nuvelist prin vocaţie (aproape toate scrierile lui din această categorie, ca şi unele romane scurte, se numără printre capodoperele universale ale genului), Lawrence a încercat *să descrie tensiuni şi cu mijloacele romanului*. De aceea, cu singura excepţie a lui *Sons and Lovers (Fii şi amanţi,* 1913), roman de tinereţe, construit după legi clasice, care rămîne unul dintre cele mai frumoase din întreaga literatură engleză, celelalte produc într-adevăr acea impresie de monotonie, resimţită de toţi comentatorii. Chiar şi cele mai ferite de inegalităţi estetice şi în care geniul lui Lawrence se manifestă cu mai multă pregnanţă : cum sînt *The Rainbow (Curcubeul,* 1915) şi mai ales *Women in Love (Femei care iubesc,* 1921). Oricîtă putere de iradiaţie ar avea scrisul lui Lawrence, oricît de evocatoare ar fi descripţiile sale (adînci pătrunderi intuitive în dinamica naturii), de oricîtă autenticitate ar fi impregnate unele scene, oricîte sugestii intelectuale s-ar desprinde din pagini de o superbă fervoare, cursul general al acţiunii e de o uniformitate care sfîrşeşte prin a obosi. Psihologic vorbind, cînd citeşti un roman de Lawrence eşti, în chip paradoxal, pe de o parte, fascinat, pe de alta, mereu aproape gata să abandonezi lectura. Cunosc admiratori dintre cei mai entuziaşti ai lui Lawrence care n-au izbutit să termine excepţionalul *Women in Love*. (Situat, ca formulă estetică, la polul opus, *Ulysses* al lui James Joyce furnizează un exemplu perfect paralel.) Nu acelaşi lucru se întîmplă însă cu nuvelele lui, care în afară de faptul că oferă posibilităţi mai adecvate de revelare a stărilor de tensiune, interzic, prin însăşi structura lor, marile paranteze sau digresiuni filozofice, spre care, în romane, se simte nu o dată irezistibil atras.

Recitind de curînd nuvelele lui Lawrence şi aflîndu-mă încă sub vraja specială pe care-o degajă, mă simt îndemnat să încep a vorbi despre ele printr-o confesiune : bucuria estetică pe care am resimţit-o avea parcă sensul unei bucurii vitale, mergînd pînă acolo încît uneori însăşi conştiinţa lecturii era anulată. În cazul lui Lawrence, pierderea acestei conştiinţe a lecturii se datorează doar în mică măsură acelei iluzii epice a realităţii, care — la Tolstoi, de pildă,

Scanned with OKEN Scanner

— te face să trăiești în planul ficțiunii, integrîndu-te ritmurilor ei în așa fel încît ți se pare, pînă la urmă, că participi efectiv la un flux al vieții ; ea se datorează în mai mare măsură unei iluzii lirice : știutul nu-și mai găsește o confirmare (care, la marii realiști, este infinit nuanțată și dinamică), ci apare doar ca semnul extern al unor relații mai profunde, misterioase. Nu de o iluzie a vieții e vorba, așadar, ci de un *sentiment al adîncimii* ei secrete și al tensiunilor ei primordiale. Lawrence nu abandonează tehnica realistă a iluziei — cum au încercat o serie de romancieri moderni — ba chiar, se poate spune, o folosește adeseori și cu o siguranță remarcabilă : dar numai ca pe un punct de plecare. Efectul final este acela de cufundare intuitivă în zonele marilor și miraculoaselor mișcări vitale, ale acelei „înțelepciuni a sîngelui" de care vorbea odată el însuși. Acestui contact cu misterul vieții scriitorul îi conferă un sens optimist, de un optimism grav, patetic și incoruptibil. Pierderea contactului duce la înstrăinare (deși, dintr-un punct de vedere unilateral, Lawrence a analizat cu o rară pătrundere efectele alienatorii ale intelectualismului modern și pe cele ale existenței în cadrul industrialismului capitalist), dar regăsirea lui este posibilă, omul poate renaște din propria lui cenușă, ca pasărea Phoenix. Ca scriitor, Lawrence se dorește — cu acea sublimă naivitate a geniului — un profesor de vitalitate : și izbutește să fie unul, dar tocmai atunci cînd uită că predă o lecție, cum se întîmplă în cele mai multe dintre nuvele. Cel puțin în ceea ce mă privește, rareori am făcut o lectură care să mi se pară mai stenică și care, dincolo de limitele esteticului, să-mi dea o bucurie a încrederii în firesc și totodată o perspectivă a profunzimii lui inepuizabile și tainice. Veneraţia aproape religioasă (dar într-un sens fundamental păgîn) a lui Lawrence pentru viață este într-adevăr contagioasă.

Nimic sentimental, totuși, în această forță de contagiune. Cum sugerează F. R. Leavis în cartea sa, acea esențială tandrețe, care se dezvăluie în cultul lawrencian al vieții, este o tandrețe a forței și a cunoașterii. Lucrul se poate dovedi printr-o incursiune în universul nuvelelor, care ne obligă, nu o dată, să constatăm, alături de momentele de elan romantic, stringența și severitatea viziunii, refuzul

Scanned with OKEN Scanner

conştient al oricărei „mistificări" (fără a fi un realist în înţelesul tradiţional, Lawrence a învăţat de la realişti un lucru fundamental : respectul sever şi lucid pentru realitate). Dintr-un atare unghi, de altfel, vorbeam — într-un sens mai larg — de realismul mitologic al operei lui Lawrence : mitul nu ia locul realităţii, el este descoperit în substraturile ei latente, în planul implicaţiilor, realul aparent nefiind prin nimic modificat.

Lăsînd la o parte, dintre producţiile de tinereţe, cîteva povestiri mai puţin închegate (cum ar fi *Un amant modern* sau *Un ciob de sticlă colorată,* ultima cu un artificial şi stîngaci caracter mitic), surprinde de pe acum originalitatea matură a scriitorului, care, cronologic vorbind (ne aflăm înainte de primul război mondial), este unul dintre primii exploratori moderni ai regiunilor abisale ale sufletului omenesc. *Ofiţerul prusac* este un sondaj în profunzimile inconştiente ale urii şi voinţei de răzbunare. Chiar din această fază a începuturilor, Lawrence sparge cadrele tipologiei şi ale caracterologiei clasice, care, mult lărgite, fuseseră totuşi păstrate de realism. Ofiţerul şi ordonanţa reprezintă — în *The Prussian Officer* — nu două caractere opuse, ci două tensiuni vitale opuse, ilustrînd, într-un plan abstract, contradicţia esenţială între stăpîn şi slugă. Ura crescîndă a ofiţerului faţă de ordonanţă (şi această ură creşte pe măsură ce se apropie data eliberării ordonanţei) n-are nici o motivare exterioară, ea vine din străfunduri inconştiente, fiind infinit subiectivă, dar totodată infinit obiectivă, personală şi socială în acelaşi timp. Magistrală este, în nuvela lui Lawrence, prezentarea caracterului *orb* al acestei uri, care se asociază în chip secret cu *caracterul orb al unei fatalităţi.* Ofiţerul trăieşte, de fapt, o formă paroxistică a alienării de clasă, individualitatea lui se topeşte în esenţa obscură şi inconştientă a ideii de *stăpîn.* Dacă-i conferă ofiţerului şi trăsături individualizante, scriitorul o face numai pentru efectul de contrast. Reacţia ordonanţei are şi ea ceva aproape visceral, originile ei sînt la fel de profunde : pentru că ura stăpînului îl ameninţă în substanţa lui vitală. Uciderea ofiţerului nu mai este astfel actul de răzbunare al unei individualităţi lezate, ci un act justiţiar al vieţii însăşi, al naturii, cu o semnificaţie aproape cosmică, lucru pe care-l sugerează Lawrence prin poezia in-

Scanned with OKEN Scanner

tensă a întregii părți finale a nuvelei. Ca și în alte scrieri, putem identifica și aici ceea ce numim în mod curent „critică socială", dar într-un sens particular, foarte specific marelui scriitor : este vorba, de fapt, de o critică a deformărilor în ordinea vieții profunde pe care le provoacă socialul. Figura ofițerului este, în acest sens, deosebit de semnificativă. Curios, deși excepțională, nuvela pare a fi fost — cu rare excepții — trecută cu vederea de comentatorii lui Lawrence. Înrudită ca spirit, *The Thorn in the Flesh (Spinul în carne)* e o pătrundere în universul obscur și imprevizibil al fricii — al unei frici biologice, care, iarăși, se situează dincolo de sfera responsabilității individului, căpătînd proporții de destin : căci tînărul soldat nu poate să fugă (tot ceea ce-l întîrzie, împlinirea dragostei inclusiv, are caracterul unei „ironii a soartei") și va trebui să plătească actul absurd săvîrșit sub impulsul *orb* al teroarei. Cea mai însemnată, însă, dintre nuvelele de tinerețe ale lui Lawrence, apărute în volumul din 1914, rămîne, fără îndoială, *The Daughters of the Vicar (Fetele vicarului)*, căreia F. R. Leavis îi închină un întreg capitol din monografia sa *(Lawrence and Class : „The Daughters of the Vicar")*. Lipsită de abundența spectaculoasă, de febrilitatea poetică a descrierilor din celelalte — mai realistă, deci, ca factură externă —, povestirea e nu mai puțin o explorare a interiorității adînci. Cadrul îl formează, de astă dată, — ca și în alte nuvele din aceeași perioadă : *A Sick Collier (Un miner bolnav), The Christening (Botezul), Odour of Chrysanthemums (Parfum de crizanteme)* — mediul muncitoresc în care scriitorul și-a petrecut anii copilăriei și pe care l-a evocat, cu o autenticitate desăvîrșită, și în romanul *Sons and Lovers*. Ne aflăm, așadar, într-o mică localitate formată în jurul unei mine de cărbuni, localitate în care împrejurările existenței au azvîrlit familia săracă a vicarului Lindley. Dar vicarul, și mai ales ambițioasa lui soție manifestă, în ciuda condiției lor paupere, un puternic orgoliu social, care se reflectă, între altele, în educația celor două fete, Mary și Louisa : „Copiii crescură sănătoși, dar reci și indiferenți. Mama și tatăl lor îi învățaseră carte acasă, îi făcuseră să fie foarte mîndri, să aibă purtări alese, și îi așezaseră categoric și fără milă în clasa dominantă, departe de norodul din jurul lor. Copiii trăiau deci foarte

izolaţi. Erau frumoşi şi aveau înfăţişarea curată şi semistrăvezie a celor manieraţi, izolaţi şi săraci."

Răceala, rigiditatea şi chiar cruzimea în relaţiile familiale, pe care le implică orgoliul social al părinţilor, au drept rezultat, mai mult decît inadaptarea la mediul uman, inadaptarea la viaţă a celor două fete. Sentimentul de clasă — oricît de iluzoriu şi de abstract în cazul dat — acţionează ca o forţă ocultă, determinînd o tragică, semiconştientă alienare, pe care o ilustrează destinul sorii mai mari, Mary. Căsătoria ei cu Massy are, în nuvelă, un sens simbolic. Acest avorton, acest homuncul, al cărui trup diform şi repulsiv găzduieşte o minte de o luciditate inexorabilă, monstruoasă şi ea în aptitudinea ei de pură abstracţiune, este una dintre cele mai profunde şi, într-un fel, neliniştitoare creaţii ale lui Lawrence, deschizînd în opera lui o întreagă serie de personaje în care figurează, în ciuda diferenţelor importante, şi un Clifford Chatterley, un Ricco Carrington (din *St. Mawr),* un Bertie Reid (din *The Blind Man*) ; dar Massy rămîne, cred eu, superior în plan artistic tuturor acestora. Venit să-i ţină locul lui Lindley — acesta era bolnav —, tînărul şi scălîmbul teolog, stîngaci, umil şi ridicol, straniu de ridicol în împrejurările curente ale vieţii, ştie să se roage, cu vocea lui subţire de copil, în faţa comunităţii, dobîndind o nebănuită autoritate : „...se ruga, în chip lucid, ca toţi să se supună voinţei Celui de Sus. Vicarul era ca o forţă ce domina capetele aplecate, o forţă liniştită, dar care-i mîna fără milă. Domnişoara Louisa se temea de el. Şi totuşi, pe cînd se ruga, simţea, fără să vrea, oarecare respect pentru el."

Un aer de inumanitate, de răceală, de negaţie abstractă a vieţii îl înconjoară. De ce se căsătoreşte Mary cu el ? Desigur, în primul rînd, pentru că e bogat ; dar nu numai pentru asta, căci Mary are — deşi dublat mereu de repulsia fizică — o anume stimă pentru el, poate chiar o anume ciudată admiraţie. Realizarea socială — părinţii sprijină ideea acestei căsătorii — coincide însă cu o autonegare a ei într-un plan mai profund : din amorţeala ei fizică şi spirituală, nici experienţa maternităţii (ce tristă maternitate !) n-o mai poate smulge.

Ceea ce o salvează pe sora mai mică, Louisa, este doar hotărîrea ei de a asculta de glasul iubirii : „n-au dreptate,

Scanned with OKEN Scanner

n-au dreptate de loc — gîndește Miss Louisa. Și-au tocit sufletele pentru lucruri zadarnice și n-a mai rămas nici un grăunte de dragoste în inima lor. Dar eu o să am parte de dragoste. Ei ar dori s-o respingem. N-au întîlnit-o niciodată și de aceea vor să spună că nici nu există. Dar eu vreau să am parte de dragoste. Eu o să iubesc — e dreptul meu, din naștere. Eu o să iubesc bărbatul cu care o să mă mărit — și ăsta-i singurul lucru de care-mi pasă."

Și erosul se dovedește, într-adevăr, în condițiile date, singura forță răscumpărătoare, din perspectiva căreia orgoliile și prejudecățile sociale ale familiei vicarului apar în nefireasca, dezumanizanta lor abstracție. Două episoade, ambele de o remarcabilă forță, de un realism în care elementul simbolic este mereu difuz, conferind adîncime fiecărui detaliu, motivează evoluția dragostei Louisei pentru tînărul miner Alfred Durant : cel dintîi evocă moarta tatălui lui Alfred, la căpătîiul căruia se găsesc Massy, înlocuitorul vicarului bolnav, și Louisa, alături firește, de soția și de fiul său venit în permisie din marina militară (sensul scenei e stabilirea unui contrast între Massy și Alfred) ; cel de-al doilea episod, mai amplu, descrie cu un intens patetism implicit moartea mamei lui Alfred, la care iarăși asistă Louisa, plecată de acasă ca să evite prezența dezagreabilă a lui Massy (acesta, împreună cu Mary și copilul lor veniseră să facă o vizită familiei vicarului). S-ar putea spune că ea ajunge întîmplător în casa Durant, tocmai cînd bătrîna singură, lipsită de orice ajutor, zace în grădina înghețată — dar întîmplarea se încarcă aici de sensul misterios al unui destin. Un caracter simbolic are rugămintea pe care i-o face Louisei mama lui Albert, țintuită în pat de boala ei mortală, de a-l ajuta pe fiul ei, venit din mină murdar de praful negru al cărbunelui, să se spele (scena spălatului minerului, pe care Lawrence a evocat-o de mai multe ori, între altele și în nuvela *Jimmy and the Desperate Woman* — *Jimmy și femeia desperată* — are ceva din gravitatea unui rit de abluțiune, la care participă, în tăcere, și femeia).

Bătrîna expiră simplu, a doua zi, în timp ce Alfred era la lucru în mină. Rămas singur, într-o casă plină de amintiri dureroase, în prada unei desperări latente, mistuitoare, Alfred se gîndește să părăsească definitiv acele locuri, să se expatrieze. Dar nu va pleca singur : Louisa, care-l iubea de

Scanned with OKEN Scanner

mult, găseşte — într-o scenă memorabilă — puterea să i-o spună şi totodată să-i trezească dragostea faţă de ea, o dragoste paralizată la început de un complex social : triumful final e deci acela al vieţii, al curajului, al voinţei de *a trăi*, în înţelesul cel mai profund şi mai omenesc al cuvîntului. Găsim aici anticipat idealul lawrencian al *dragostei adevărate*, în care diferenţele individuale (sociale, intelectuale etc.) dintre îndrăgostiţi se topesc şi ia naştere unitatea superioară — cu o semnificaţie cosmică — a cuplului. Romantismul lui Lawrence, pe care-l defineşte aspiraţia sa spre regăsirea purităţii „omului natural“ [1], este dublat însă de un examen, extrem de acut, al dificultăţilor complexe care împiedică în societatea modernă capitalistă atingerea unei atari plenitudini a vieţii.

Opera lui Lawrence închide în ea un paradox, pe care l-aş formula astfel : fidelitatea patetică faţă de ideal presupune o imensă şi continuă descărcare de energie spirituală, energie care, generată de o tendinţă apologetică, se converteşte într-o intensă luciditate critică ; şi cu cît idealul e mai înalt, cu atît conştiinţa obstacolelor ce stau în calea realizării lui devine mai adînc dureroasă ; aşa încît mesianismul naturist al lui Lawrence, care poate să rămînă neconvingător în latura lui afirmativă (tocmai în aceasta !), capătă o mare forţă de convingere în latura lui negativ-critică. Şi, pînă la urmă, idealul propus de el este admis mai ales pentru perspectiva adîncă, inedită, pe care o deschide unei cunoaşteri critice, totul petrecîndu-se, firesc, în ordine artistică. Aş spune, în treacăt — acest paradox avînd, desigur, o aplicare mai largă —, că o afirmaţie cu cît

---

[1] O idee admisă în legătură cu Lawrence afirmă prezenţa în opera acestuia a unor idei şi atitudini rousseauiste. Dar, cum au subliniat unii comentatori (între ei şi André Maurois, în studiul despre Lawrence din volumul *Magiciens et logiciens*, 1935, reluînd o opinie formulată de Desmond Mac Carthy), între conceptul de „om natural“ la Rousseau şi la Lawrence există, lăsînd la o parte filiaţia istorică, profunde deosebiri. „Omul natural“ pe care Lawrence îl opune „omului social“ e un produs în mare măsură al cercetărilor moderne, de antropologie şi istorie comparată a religiilor. O probă directă în acest sens o aduce corespondenţa lui, de unde reiese lectura, în afara unor studii speciale, a unor lucrări fundamentale, cum ar fi *The Golden Bough* al lui Frazer, *Primitive culture* a lui Tylor, cercetările de etnografie africană ale lui Frobenius etc.

Scanned with OKEN Scanner

este mai unilaterală, cu atît implică un sistem de negaţii virtuale mai complex ; şi una din funcţiile inteligenţei este de a explicita astfel de virtualităţi. Extraordinara inteligenţă artistică a lui Lawrence se verifică şi în capacitatea lui de a da viaţă şi realitate umană concretă, nuanţată, negaţiilor virtuale care sînt presupuse de unilateralitatea — prin excelenţă profetică — a idealului său. O confirmare posibilă mi-o oferă povestirea care dă titlul volumului de nuvele din 1922, *England, my England*. Dintr-un punct de vedere superficial, Egbert, personajul central, ar părea calificat, cel puţin prin unele dintre trăsăturile lui principale, să fie un reprezentant al idealului — bine precizat la acea epocă — al scriitorului. Căci Egbert detestă lumea civilizaţiei burgheze şi — pentru că are un venit, de altfel foarte modest, asigurat — refuză să devină sclavul ei. Mai mult, el are cultul vieţii retrase, în mijlocul naturii (efortul fizic pe care-l depune, îngrijindu-şi singur şi idilic grădina, îi dă mari satisfacţii), ba chiar este animat de dorinţa de a trăi exclusiv în spiritul patriarhalelor vremi de odinioară. Dar toate aceste calităţi — care, repet, ar fi putut face din Egbert un erou ideal — Lawrence le aşază într-o perspectivă critică şi dramatică : căci reţinerea lui Egbert în faţa socialului nu este un rezultat al *forţei* sale (deci o formă de a-şi asuma o nouă răspundere, mai profundă), ci unul tocmai al slăbiciunii sale funciare, al incapacităţii sale de a-şi asuma orice fel de responsabilitate (şi de aceea bătrînul Godfrey Marshall, socrul său, care sprijină financiar familia lui Egbert şi a soţiei sale, Winifred, îi este moralmente şi chiar din punctul de vedere al *vieţii* superior, căci a avut şi are forţa de a fi responsabil, fie şi cu preţul de a se adapta mecanismelor sociale burgheze). Păcatul lui Egbert este acela al diletantismului, cum reiese limpede chiar din prezentarea lui iniţială : „...Era, desigur, un amator — un amator înnăscut. Se cheltuia atît de mult muncind, şi făcea aşa de puţin, şi nimic din ce făcea nu ţinea un timp mai îndelungat. [...] Nu, nu credea că poate face altceva decît lucruri mărunte şi temporare, el care avea o aşa de mare pasiune pentru vechiul şi durabilul său cottage, pentru tot ce venea, vechi şi durabil, din Anglia de odinioară. Curios, deşi trecutul îi impunea un puternic sentiment al permanenţei, în prezent nu trecea niciodată de un vag diletantism..." ; „Căci Egbert

n-avea nici o intenţie de a se lua în piept cu viaţa. N-avea nici o ambiţie. Crescuse într-o familie cu oarecare stare, într-o plăcută casă de ţară dintr-o regiune încîntătoare. Ar fi trebuit, desigur, să aibă o profesiune. Ar fi trebuit să studieze dreptul sau să intre, într-un fel sau altul, în afaceri. Dar nu, — acele fatale trei lire pe săptămînă îl vor feri să flămînzească cît va trăi, şi nu voia să devină un sclav. Nu că i-ar fi plăcut să nu facă nimic. Dimpotrivă, totdeauna făcea cîte ceva, în felul lui diletant. Dar n-avea nici un chef să se dăruiască lumii, şi cu atît mai puţin să se străduiască să-şi facă drum în lume. Nu, nu, lumea nu merita asta. Voia s-o ignore, să-şi urmeze drumul lui lăturalnic..." Dar Egbert, aşa cum îl înfăţişează Lawrence, nu e lipsit — ceea ce provoacă imediata simpatie a cititorului — de omenie, de farmec uman şi chiar de o anume fascinaţie. Egbert, în concepţia scriitorului, este prototipul unei forme de alienare, chiar dacă neevidentă în cazul dat, care constă în a privi viaţa *de undeva de sus:* cînd adevăratul sens al vieţii nu poate fi descoperit decît din *adîncurile ei nocturne*. Lawrence precizează, de altfel, atunci cînd vorbeşte despre dragostea dintre Egbert şi Winifred, precizează în ciuda tonului învăluitor poetic al întregului fragment: „Winifred îl iubea, îl iubea pe acest om din sud ca pe o fiinţă mai înaltă. O fiinţă mai înaltă, luaţi seama. Nu mai profundă." Cu timpul, dragostea pe care i-o poartă Winifred — mai ales după naşterea copiilor —, fără să scadă, are de parcurs parcă o tot mai mare distanţă spre a-şi cuprinde obiectul, e pătrunsă tot mai mult de o senzaţie a depărtării. Incapabil să-i dea femeii acel sentiment de securitate de care ea are, în special după ce devine mamă, o nevoie aproape organică, frumosul şi delicatul Egbert pluteşte angelic deasupra orizontului vieţii: „Winifred continua să-l iubească cu pasiune. Dar în spatele ei era puterea tatălui. Şi la puterea tatălui se gîndea ori de cîte ori simţea nevoia. Nu i se întîmpla niciodată să se gîndească la Egbert dacă se afla în dificultate sau în îndoială." Această situaţie constituie nucleul esenţial — sau fatum-ul — tragediei ascunse al cărei ciclu inexorabil îl reface Lawrence în *England, My England*. Totul derivă de aici, şi dacă nu chiar moartea lui Egbert — survenită în război, pe front —, felul morţii lui, în orice caz: moartea infinit tragică a unui om *care n-a trăit:*

„Fusese viaţa. Fuseseră Winifred şi copiii. Dar slabul efort organic de a se agăţa de paiele memoriei, de paiele vieţii din trecut, aduse cu el o insuportabilă greaţă. Nu, nu! Nici o Winifred, nici un copil. Nici o lume, nimeni. Mai bine agonia disoluţiei care stă înainte, decît greaţa efortului spre trecut." Pentru că, la urma urmelor, tot acest trecut fusese pentru Egbert nu o realitate, ci o pură iluzie.

O fiinţă mult mai împlinită, din punctul de vedere al vieţii, este orbul Maurice Pervin (din *The Blind Man*), care, deşi şi-a pierdut în război vederea, păstrează contactul cu „lumea substanţei", cu bogăţia concretului. Aş deschide aici o paranteză spre a face constatarea că, între marii scriitori, D. H. Lawrence îmi apare ca unul dintre rarii înzestraţi cu geniul transcripţiei literare a *tactilului*. Au existat numeroşi mari scriitori cu o acută conştiinţă vizuală (cazul lui Goethe, care afirma că organul cu care a înţeles lumea este ochiul, rămîne tipic), alţii cu o excepţională capacitate de a auzi lumea, sau de a o gîndi în termeni auditivi (cultul muzicii şi, corelativ, cultul tăcerii în poezia romanticilor germani, a simboliştilor etc.). Fără vreo implicaţie de exclusivitate, cred că dintre simţuri acela care dă relieful de neuitat prozei lui Lawrence este cel tactil. Senzaţiile tactile (frig, căldură, umiditate, duritate, moliciune, consistenţă, inconsistenţă etc.) par a fi punctele de referinţă cele mai frecvente în descrierile şi în metaforele scriitorului. Lucrul corespunde, de altfel, cu o constatare pe care o face tot Huxley (autorul celor mai pătrunzătoare pagini despre Lawrence din cîte am citit) : este vorba de *caracterul nocturn* al intuiţiilor acestuia [1] şi de faptul că cele mai profunde cunoaşteri au loc, după el, în tenebre. Or, singurul simţ care ne e de folos în întuneric este pipăitul : singurul mod de a lua contact fizic nemijlocit cu mediul înconjurător. Apoi, în eros (tema obsesivă a lui Lawrence) tot elementul tactil este acela care joacă rolul primordial. Cu o sensibilitate exacerbată, scriitorul descoperă într-o mîngîiere întîmplătoare (mă refer la foarte caracteristica nuvelă *You Touched Me — M-ai atins*, unde totul porneşte

[1] „Pentru cineva — scrie Huxley — cu darul de a simţi misterul alterităţii *(otherness)*, adevărata dragoste trebuie să fie, în chip necesar, spre a folosi vocabularul lui Lawrence, nocturnă. La fel adevărata cunoaştere. Nocturnă şi tactilă — o atingere în noapte."

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o simplă eroare) — un prilej al destinului, al unui destin pe care — cu cîtă uşurinţă ! — şi-l poate inchipui, în modul cel mai concret, *orb*. Toată această paranteză îşi găseşte o deplină justificare în importanta nuvelă *The Blind Man (Orbul)*.

Dacă Egbert din *England, My England* privea viaţa de sus, Pervin, pe care războiul l-a azvîrlit în tenebre, se regăseşte, aproape forţat, *în mijlocul* ei : îi absoarbe misterul prin degete : „Pervin circula aproape inconştient prin locurile familiare, deşi totul era învăluit în negură. Părea a-şi da seama de prezenţa obiectelor înainte de a le atinge. Era o plăcere pentru el să treacă astfel, clătinîndu-se, printr-o lume de obiecte, purtat ca de o apă revărsată, într-un fel de preştiinţă a sîngelui. Nu se gîndea la asta, nu-şi bătea capul. Atîta vreme cît păstra acest contact pur, imediat al sîngelui cu lumea substanţei era fericit, nu dorea nici o intervenţie a conştiinţei vizuale. Era, în acea stare, o anume abundenţă directă, care-l ducea, cîteodată, pînă aproape de extaz. Viaţa părea a se mişca în el ca un flux, înaintînd cu un fel de plescăit, cuprinzînd totul în întunecimea lui. Era o plăcere să întinzi mîna şi să întîlneşti obiectul nevăzut şi să-l stăpîneşti în pura atingere. Nu încerca să-şi amintească, să-şi reprezinte lucrurile vizual. Nu dorea. În el se substituise noua conştiinţă." Această stare de puternică şi obscură fericire îşi „atinge culminaţia în mistuitoarea pasiune pentru soţia sa", pentru Isabel. Dar seninătatea lui Pervin nu este neîntreruptă : în el coboară uneori îndoieli, dileme, spaime, şi simte atunci, înlăuntrul lui, un haos de elemente conflictuale. Şi totuşi, cîtă măreţie în acest orb, în raport cu Bertie Reid, „intelectualul" care, datorită succesului său social, este constrîns să trăiască în sfera abstractelor iluzii sociale, departe de adevărata viaţă, respins, în fapt, de aceasta ! Şi ce patetică iluzie, — ieşită, de astă dată, din însăşi nostalgia fierbinte a vieţii — iluzie care poate că justifică, într-o ordine metafizică, însăşi existenţa vidă a lui Bertie — se naşte în sufletul orbului : acea efuziune de prietenie... Toată partea finală a povestirii e de o mare tensiune dramatică implicită. Plecat în noaptea umedă şi rece să-l caute pe Pervin (din pură politeţe de musafir al Isabelei), Bertie îl găseşte pe orb într-un hambar, învîrtind manivela unei maşini de tocat sfeclă ; după cîteva replici oarecari, Pervin

Scanned with OKEN Scanner

îi cere voie să-i pipăie chipul, *să-l cunoască.* Avocatul, deşi oripilat la simpla idee, acceptă, „din pură filantropie", şi Pervin va rămîne cu impresia, total falsă, a unei spontane şi adînci legături de prietenie cu Bertie. Doar Isabel ştie că acesta din urmă „avea o singură dorinţă — să scape din acea intimitate, din acea prietenie, la care fusese forţat. Nu putea suporta gîndul că fusese atins de orb, că rezerva lui maladivă fusese străpunsă. Era ca o moluscă a cărei cochilie a fost spartă."

Dacă prin Maurice Pervin scriitorul încearcă să ne sugereze ce este *o fiinţă adîncă,* Dollie Urquhart, eroina din *The Princess (Prinţesa),* îi prilejuieşte o nouă incursiune în regiunile *înalte* şi sterpe ale sufletului. Vlăstar al unei vechi familii scoţiene, cu pretenţia de a fi coborîtoare din regi, Colin Urquhart îi dezvoltă fiicei scale (pe care-o alintă numind-o Prinţesa) încă din anii copilăriei un sentiment de altitudine socială şi de singularitate, aducîndu-i argumente curios mitologice, care, cu puterea lor fascinatorie pentru imaginaţia infantilă, vor contribui la modelarea spiritului eroinei : „În fiecare om există o a doua fiinţă, un demon căruia nu-i pasă de nimic. [...] Dacă dezbraci oamenii de toate învelişurile, descoperi demonul care stă la pîndă în fiecare bărbat şi în fiecare femeie. El reprezintă eul adevărat al bărbatului sau al femeii şi nu-i pasă de nimic, pentru că se înrudeşte cu toţi demonii şi cu toate zînele de demult, care nu iubesc niciodată pe nimeni. Dar chiar şi aşa, există demoni măreţi şi demoni meschini, zîne diabolice scînteietoare, şi zîne vulgare. Dar zîne de neam regesc nu mai există. Tu, micuţa mea Prinţesă, eşti singura. Tu eşti ultimul vlăstar al vechiului neam de regi, ultimul, Prinţesa mea. Altele nu mai există. Tu şi cu mine sîntem ultimii. Iar cînd am să mor eu, ai să rămîi numai tu. Iată de ce, tu, draga mea, n-ai să iubeşti niciodată prea mult pe nimeni. Pentru că demonii oamenilor au decăzut, sînt vulgari : n-au măreţie. Numai tu, din partea mea, te tragi din viţă de regi. Şi nu uita că asta-i o mare taină."

Despre acest Colin Urquhart, rămas văduv cînd mica sa prinţesă avea doar doi ani, ni se spune că era o făptură aproape spectrală (avea ceva de „fascinating spectre"), absentă, nesubstanţială parcă şi transparentă. Pe soţia sa, aparenţa fantomatică, într-un fel ireală, a lui Colin, din care

vie era numai vocea muzicală, ajunsese s-o înspăimînte: „Însăşi frumuseţea şi muzicalitatea obsedantă a vocii lui începură s-o exaspereze pe nevastă-sa. Era ca un ecou ciudat, un ecou viu. Pînă şi carnea lui, cînd o atingeai, părea să nu fie carnea unui om adevărat." În relaţiile cu alţi oameni, Colin se comportă ca şi cînd s-ar afla în faţa unor fenomene curioase, aparţinînd unei alte lumi, foarte îndepărtate. „Cu familia Prescott (părinţii soţiei, n.n.) Colin se purta de parcă n-ar fi făcut parte din lumea lui, de parcă n-ar fi fost fiinţe reale, ci fenomene întîmplătoare, sau nişte gramofoane, nişte maşini vorbitoare cărora trebuia să le răspundă. Şi le răspundea. Dar existenţa lor ca atare n-o lua niciodată în seamă."

Sînt, toate acestea, elemente ale unui portret cu valoare simbolică, înfăţişînd un om care se situează în afara ciclului firesc al vieţii (noţiunea trebuie luată, desigur, în înţelesul lawrencian). Educaţia pe care-o primeşte mica prinţesă face şi din ea o fiinţă înzestrată — metaforic — cu acea rece transparenţă impenetrabilă a cristalului: „În caracterul ei se închegase ceva încă de pe vremea cînd era foarte mică, ceva care îi dădea un aer senin şi împlinit şi de nepătruns ca un cristal". Lumea e contemplată de undeva dintr-un punct înalt, dintr-o perspectivă a inteligenţei pure. Devin astfel imposibile experienţele imediate, forme ale intimităţii vii cu realul. Totul se distanţează, o privire de gheaţă cuprinde lucrurile, îngheţîndu-le şi pe ele. Interesant de notat, efectele alienatorii ale cerebralităţii Lawrence le exprimă în termeni şi în asocieri *vizuale* (există la acest scriitor, dominat de reprezentări tactile ale lumii, o anume aversiune împotriva vizualului): „Tată ei o lăsase să cunoască lumea, lumea *privită* dinafară, şi o lăsase să *citească* orice. Înainte de a împlini douăzeci de ani, *citise* şi pe Zola, şi pe Maupassant, şi *privise* Parisul prin *ochii* lor. Puţin mai tîrziu, îi *citise* pe Tolstoi şi pe Dostoievski. Acesta din urmă o cam nedumeri. Pe ceilalţi păru că-i înţelege datorită unei pătrunderi ascuţite şi subtile, aşa cum înţelegea *Decameronul* pe care-l citise în italiana veche, sau *Cîntecul Nibelungilor*. Era o fiinţă ciudată şi misterioasă, care părea să înţeleagă perfect lucrurile, *privindu-le* într-o *lumină* rece, lipsită de orice pîlpîire de pasiune. Nu prea semăna cu copiii

oamenilor. Semăna mai degrabă cu un copil adus de zîne." (S.n.)

Prinţesa trăieşte alături de tatăl ei, într-o lume perfect închisă, întreţinînd relaţii intelectuale „cu mulţi oameni de litere şi artişti interesanţi", puţin afectată de trecerea anilor : „Avea acea însuşire a zînelor fără sex — rămînea neschimbată. La treizeci şi trei de ani părea de douăzeci şi trei." Dar iată că tatăl ei moare şi, rămasă singură, — dacă o excludem pe fidela ei însoţitoare Miss Cummins, care fusese angajată să-l îngrijească pe Colin, nebun în ultimii ani — prinţesa trece printr-o perioadă de derută, şi în mintea ei rece, lucidă, prinde să se înfiripe (Lawrence povesteşte lucrurile cu o uşoară ironie) ideea de căsătorie : „Şi căsătoria, noţiunea aceea abstractă, ciudată, exercită asupra ei un fel de atracţie. După părerea ei, căsătoria era tocmai lucrul pe care trebuia să-l facă. Dar căsătoria presupunea un bărbat, asta o ştia. De altfel cunoştea toate condiţiile. Numai că bărbatul acela i se părea mai degrabă o creaţie a minţii ei, decît un lucru în sine, independent de ea."

Abia de acum încolo începe să se desfăşoare drama simbolică a prinţesei, în halucinantul cadru alpin oferit de Munţii Stîncoşi din New Mexico. Venită în elegantul Rancho del Cerro Gordo, unde-l cunoaşte pe Romero, ghidul mexican de origină aristocratică, închis parcă şi el într-o lume tainică şi izolată, prinţesa se va avînta, cu o voinţă pe care destinul însuşi i-o insuflă, în aventura tragică şi esenţială a vieţii ei : ascensiunea în munţii sălbatici şi ameţitor de abrupţi. Prinţesa, Miss Commins şi Romero (despre care fiica lui Colin Urquhart îşi dă seama că e şi el locuit de un „demon nobil") pornesc, aşadar, călări, să înfrunte piscurile sterile. Un accident (calul i se răneşte) o împiedică pe Miss Cummins să continue urcuşul. Prinţesa, fascinată de ideea înălţimii, nu vrea însă să se întoarcă, astfel că e silită să rămînă singură cu Romero. Tonul povestitorului părăseşte acum inflexiunile ironice de la începutul nuvelei : devine calm şi grav, şi uneori măreţ şi rece ca peisajele pe care le străbat cei doi eroi. Voinţa prinţesei de a urca în munţi, ca şi ascensiunea propriu-zisă au o semnificaţie simbolică ascunsă, căci Lawrence stabileşte aici o corespondenţă metaforică între *înălţimea munţilor* şi *înălţimea spiritului* (cerebralitate, gîndire abstractă, văzute ca forme de negare a

Scanned with OKEN Scanner

vieţii). Sus de tot, pe culmile de piatră, puritatea aerului devine distrugătoare, natura vie a fost izgonită : ne aflăm într-o zonă a sterilităţii şi a morţii. Virginitatea prinţesei îşi află parcă un reflex în disperarea rece care se desprinde din imaginea pădurilor virgine : „Şi din nou Prinţesa îşi simţi inima cuprinsă de fiori reci văzînd învălmăşeala, putreziciunea şi disperarea pădurii virgine". Peisajul alpin o tulbură şi o înspăimîntă : „Pînă şi caii începură să se grăbească, simţind că se apropie de capătul drumului. Urcară, înconjurînd creasta, pînă ajunseră la o pădurice de molizi, foarte aproape de vîrf. Intrară repede în pădure, adăpostindu-se de vîntul puternic, fioros, mecanic, care şuiera necruţător şi te îngheţa pînă la oase. Şi astfel, trecînd prin paravanul întunecat al copacilor, ieşiră de partea cealaltă a crestei.

În faţa lor nu se mai vedeau acum decît munţi masivi, copleşitori, neclintiţi, un nod imens şi întortocheat, fără suflet, fără viaţă. Sub molizii din apropiere, care semănau cu nişte pene negre şi zburlite, apărea ici-colo cîte un petic alb de zăpadă. Văile moarte erau ca nişte scobituri de stîncă acoperite cu molizi, crestele rotunjite şi crestele cocoşate de stîncă cenuşie îmbulzindu-se unele în altele ca o cireadă monstruoasă împietrită pe veci.

Prinţesa era speriată. Totul era atît de inuman. Nu şi-ar fi închipuit niciodată că munţii pot fi atît de inumani, de parcă ar fi fost însăşi negarea vieţii. Şi totuşi, una dintre dorinţele ei era acum împlinită. Văzuse inima Munţilor Stîncoşi, o văzuse aşa cum era, masivă, înfricoşătoare, respingătoare. Era acolo, sub ochii ei, uriaşă, apăsătoare, sălbatică."

Într-un refugiu aşezat în asemenea locuri devastate de înălţime se consumă strania şi tragica aventură erotică a prinţesei cu Romero : aventură încheiată cu criza de demenţă şi apoi cu moartea acestuia din urmă. Ajunsă din nou în lumea de jos, Prinţesa redevine acea „virgo intacta" care fusese din totdeauna : doar părul de la tîmple i s-a făcut puţin cenuşiu şi ochii ei au o uşoară sclipire de nebunie. Ni se spune însă că : „Mai tîrziu s-a măritat cu un om mai în vîrstă, părînd mulţumită". Cu o rară intensitate poetică, dar şi cu o remarcabilă inteligenţă artistică, Lawrence a dat în *Prinţesa* una dintre cele mai semnificative scrieri ale sale

Scanned with OKEN Scanner

din seria care încearcă să reconstituie drama intelectualismului modern.

The Woman who Rode Away (Fugitiva) se înrudește cu *The Princess* prin latura poematic-simbolică, rămînînd însă, în nuvelistica lawrenciană, o creație oarecum insulară, deși regăsim în ea atît o seamă de idei și preocupări foarte caracteristice, cît și acea poezie bogată, revărsată, halucinant de concretă, care poate fi identificată în multe dintre operele sale. Ca evocare a unei mentalități magice și mitice, povestirea amintește mai ales de *The Plumed Serpent ;* în acest sens, să recunoaștem, împreună cu F. R. Leavis, că în forma ei concentrată, nuvela izbutește tocmai în ceea ce ratează romanul : în a face să trăiască într-adevăr acea comunitate primitivă de indieni mexicani, cu riturile lor stranii și fascinante pentru imaginația noastră de europeni. Spiritul romantic al lui Lawrence se mărturisește din plin aici, cu o forță artistică excepțională. Într-un orășel monoton, la poalele munților Chihuahua, o femeie (americană de origine, ca și Kate Leslie din *Șarpele cu pene)* se simte cuprinsă de-o violentă nostalgie a evaziunii ; și într-o zi își părăsește, într-adevăr, casa și familia, atrasă de misterioșii indieni ce trăiau încă liberi, după străvechile lor obiceiuri, în sălbăticiile montane. Pretextul pe care și-l oferă e acela al cunoașterii religiei și riturilor acestor băștinași, pe care civilizația europeană i-a distrus, forțîndu-i pe ultimii supraviețuitori să trăiască într-o izolare aproape cumplită, în inexpugnabilele lor fortărețe alpine. E un pretext, pentru că femeia este mînată, în fond, în această expediție solitară și aventuroasă, de altceva mult mai profund : cred că se poate vorbi în acest context de acel „instinct al morții" folosit de psihanaliști. Chiar din prima clipă a întîlnirii cu cei doi indieni care o vor duce, cale de mai multe zile, spre satul lor ascuns, femeia are conștiința obscură a morții ; conștiință care se clarifică însă foarte curînd, în timpul drumului simbolic.

Moartea apare mai întîi ca singurătate și ca singularitate. Ciudata indiferență cu care o înconjoară indienii, curiozitatea lor rece și extrem de îndepărtată, inaccesibilitatea lor stranie îi răpesc eroinei acea secretă, dar profundă legătură cu viața pe care-o reprezenta feminitatea ei.

Scanned with OKEN Scanner

Şi, într-adevăr, ea nici nu este în ochii acestor indieni o fiinţă, o individualitate, ci doar un obiect magic, prin intermediul căruia aceştia speră — cum se vede în povestire — să-şi recîştige favoarea forţelor cosmice, de la care fuseseră eliminaţi.

Situaţia, fizică şi metafizică, în care se află prizoniera are ecouri din ce în ce mai profunde în psihologia ei, şi Lawrence ştie, cu acea intuiţie a abisalului a cărei rară vocaţie o are, să le transcrie în registrul poetic. Din ce în ce mai slabă, mai ştearsă, conştiinţa individualităţii face loc unei largi conştiinţe a cosmicului, simţurile se desprind de limitele lor corporale şi, risipindu-se în aer, percep sunetul deschiderii florilor, vibraţia de cristal a cerului, secretele efluvii muzicale ale lumii. Sînt şi momente de gol, de spaimă şi de oroare, dar prezenţa indienilor aduce cu ea o mare linişte impersonală.

Astfel încît scena finală a sacrificiului capătă sensul unei apoteoze păgîne : femeia murise mai demult, acesta e doar momentul intrării ei în mit.

Tema morţii în opera lui Lawrence se împleteşte strîns cu aceea a *învierii*. *The Man who Died,* cronologic vorbind ultima nuvelă a lui, dă poate cea mai patetică expresie acestei teme care, sub o formă sau alta, îl urmărise întotdeauna. Plecînd de la mitul resurecţiei lui Hristos, Lawrence creează o variantă personală, semnificativă pentru vitalismul său şi pentru acel „materialism mistic" de care vorbea Huxley în legătură cu el. Hristos nu s-ar mai fi înălţat la cer, ci, înviind, s-a integrat ordinii acestei vieţi : şi-a dat, cu alte cuvinte, seama de întreaga eroare a existenţei sale dinainte. Prima parte a povestirii (descrierea învierii, de o intensă poezie a biologicului, apoi episodul din curtea ţăranului şi revelaţia vieţii miraculoase în simplitatea ei telurică, revelaţie pe care i-o produce lui Hristos cîntecul triumfător al cocoşului de luptă) e de o uimitoare forţă ; după cum de o uimitoare slăbiciune e cea de-a doua parte, unde Isus devine o schematică ilustrare a ideilor lui Lawrence despre eros, şi legenda, lipsită acum de orice ambiguitate, e doar forma de expunere a unei pledoarii esenţial didactice.

Dar, ca şi *The Woman who Rode Away*, *The Man who Died* ocupă un loc aparte în nuvelistica lui Lawrence : cele două povestiri au — şi aceasta le situează, deşi diferă atît

Scanned with OKEN Scanner

între ele, într-o aceeaşi categorie — o structură *deschis* mitică, sînt nişte meditaţii poetice şi mitice asupra „instinctului morţii" şi a „instinctului vieţii". Preocupările scriitorului rămînînd, în esenţă, aceleaşi — există o monotonie a preocupărilor la Lawrence —, mitul va fi rareori obiectul evocării în celalalte nuvele, deşi sensuri şi simboluri latente de ordin mitic vom întîlni adeseori.

Vorbeam de o anume monotonie a preocupărilor lui Lawrence ; într-adevăr, scriitorul face parte dintre marii artişti care pot fi puşi — printr-o operaţie de reducţie intelectuală — sub semnul doar a cîtorva idei, care revin aproape obsesiv. Complexitatea artei lor vine nu din ideile lor ca atare (la urma urmelor orice idee e simplă), ci din capacitatea de a coborî în profunzimile infinitelor ramificaţii ale implicaţiilor lor umane. De aici şi varietatea operei lui Lawrence, mai evidentă în nuvelistică, unde implicaţiile ajung adeseori să-şi piardă legăturile evidente cu ideile directoare. Să consemnăm, deci, cîteva din formele acestei varietăţi. Există un Lawrence predominant realist, simbolurile caracteristice fiind generate de percepţii foarte exacte şi nuanţate ale unei realităţi curente (ca în povestirile a căror acţiune — sau *tensiune* — e situată în mediul proletar al oraşelor miniere). Există apoi, tot în nuvele, un Lawrence parabolic (ca, de pildă, în frumoasa povestire *The Man who Loved Islands — Omul care iubea insulele),* un Lawrence fantast *(The Rocking-Horse Winner — Căluţul de lemn* poate figura în orice antologie a fantasticului modern), un Lawrence prozator liric, desfăşurînd mari descripţii de o forţă halucinatorie (în afară de nuvelele deja citate, aş mai aminti, pentru virtuţile ei poetice, povestirea *Sun — Soare)* etc. Citind nuvelele dăm, paradoxal, şi de un Lawrence ironist : paradoxal, pentru că ironia presupune, în genere, o anume luciditate rece şi tăioasă, străină structurii violent afective a scriitorului. Să constatăm, însă, că în registrul ironic Lawrence este adeseori inegal. Cînd face metafore ironice, care se propun, într-un fel sau altul, capacităţii noastre imaginative în ordinea senzorială, scriitorul obţine efecte artistice remarcabile, ca în partea de început a *Prinţesei,* cînd conturează, de pildă, portretul lui Colin Urquhart. Dar o dată ce ironia părăseşte terenul sugestiei şi se vrea mai direct muşcătoare (ca în *Two Blue Birds — Două*

Scanned with OKEN Scanner

păsări albastre, care mi se pare un lucru într-adevăr de prost-gust), sîntem, dacă-l iubim pe Lawrence, decepţionaţi, iar dacă nu, poate chiar iritaţi. De fapt nici aici Lawrence nu se dezminte, fiind, în fond, el însuşi. Eşecurile unui mare artist sînt întotdeauna mai mult decît nişte simple eşecuri : ele ne deschid o cale spre înţelegerea substanţei lui profunde. Scriitorii perfecţi — care cel mai adesea nu sînt foarte mari — sînt infinit mai greu de pătruns şi, deci, de iubit. Inegalităţile lui Lawrence, mai evidente în romane, mai puţin în nuvele — dar nici aici absente —, sînt de fapt candorile lui : candori care te pot face să zîmbeşti, care te pot face să gîndeşti, care te pot enerva, care te pot fermeca. Nu e oare lipsa de ingenuitate unul din semnele cele mai precise ale mediocrităţii ? Mult discutat, adeseori greşit înţeles, Lawrence este, dintre scriitorii mari ai acestui secol, unul din puţinii care trebuie încă descoperiţi. Pentru că, în mod curios, celebritatea i-a creat un public, deşi larg, în majoritatea cazurilor fals. Şi cred că pentru a-l descoperi pe adevăratul Lawrence trebuie să luăm drumul aparent cel mai indirect : trebuie, adică, să începem cu nuvelele.

1967

Scanned with OKEN Scanner

LA O LECTURĂ A CĂTUNULUI LUI W. FAULKNER

Puţine opere ale literaturii unversale îmi par a avea, într-un sens programatic, dar şi organic, un caracter mai *deschis* decît aceea a inventatorului şi unicului proprietar al ţinutului Yoknapatawpha. Privită dintr-un astfel de punct de vedere, creaţia lui Faulkner are o *structură vegetală*, infinit arborescentă, această metaforă avîndu-şi justificarea în faptul că nici una din formele lumii organice nu sugerează cu mai multă acuitate şi pregnanţă ideea de deschidere decît creşterea plantelor, expansiunea lentă, dar imperioasă a ramurilor unui copac cu nenumărate frunze, desfăcute parcă, în fiecare primăvară, dintr-o imensă nostalgie a spaţialităţii. Şi din perspectiva celui care pătrunde progresiv în cuprinsul ei, şi din perspectiva genezei ei interioare, opera faulknerianã este deschisă — într-un mod care asociază atît de uimitor imprevizibilitatea şi necesitatea — nu numai în anume laturi ale ei, ci în toate straturile şi semnificaţiile ei, care, chiar dacă se opresc undeva, nu se încheie niciodată, pentru că însăşi condiţia încheierii le este refuzată *ab initio*. Şi astfel Yoknapatawpha nu e o simplă regiune, cu un profil geografic şi uman specific, pe care scriitorul să se străduiască să-l descrie în formele lui cristalizate : sub privirea lui, contururile devin mobile, flutură parcă într-un spaţiu mondial şi cosmic : existenţele capătă o ameţitoare adîncime în timp şi actualitatea lor dramatică îşi dobîndeşte un înţeles

Scanned with OKEN Scanner

— niciodată deplin — doar cînd sînt puse în legătură, printr-o căutare retrospectivă, cu din ce în ce mai vechile, mai ştersele, mai misterioasele explozii genetice, din ale căror labirintice ramificări s-au închegat (raporturile de rudenie, problema eredităţii — văzute la antipodul naturalismului scientist — au o covîrşitoare importanţă în scrisul lui Faulkner şi o astfel de împrejurare ilustrează, încă o dată, tipul arborescent-deschis al inteligenţei sale artistice) ; mai mult decît atît, destinele personajelor sale prezintă adeseori secrete analogii — care pot deveni chiar relaţii de ordin magic — cu ale altor făpturi din scara biologică, universul uman fiind astfel pus faţă în faţă cu universul animal şi vegetal, cu care, involuntar şi inconştient, stabileşte un proces de comunicaţie de o intensitate rareori întîlnită în literatură. E ca şi cînd scriitorul ar urmări nu să circumscrie semnificaţii, ci să le lărgească infinit, într-un efort mereu reluat de totalizare.

Recitind de curînd *The Hamlet (Cătunul)*[1], roman publicat în 1940 şi alcătuit din cîteva nuvele scrise de-a lungul unui deceniu (a căror unitate este în chip evident una de tip deschis, comune fiind doar punctele de plecare, iar sensurile divergente), m-a izbit însemnătatea neobişnuit de mare acordată elementului animal în această carte, şi nu numai în ea, căci mi-a răsărit cu repeziciune în minte amintirea atîtor fascinante pagini din *Sartoris* (mă gîndesc la marea scenă a vînătorii de iarnă, adevărat rit purificatoriu la care participă Bayard), din *În timp ce agonizez (As I Lay Dying)* — în care, de altfel, sînt creionate cîteva dintre figurile de ţărani ce vor reveni în *Cătunul* —, spre a nu mai vorbi de unele nuvele, cum sînt *Ursul, Vînătoarea de vulpi* etc.

Referinţele de ordin analogic-metaforic la animale, uneori dezvoltate, sînt destul de frecvente în caracterizarea personajelor din *Cătunul*, şi mai ales — observaţie ce merită să fie reţinută — a celor din clanul Snopes. Astfel, Ratliff — tip original de colportor picaresc — le aude vorbind pe fetele lui Ab Snopes : „Erau voci tinere... cu un debit lent, în care absenţa de limbaj omenesc inteligibil părea lucrul cel mai natural, sunete emise parcă de două păsări enorme..." ;

[1] Traducerea românească de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu, E.L.U., 1967.

apoi le vede apropiindu-se de el, ca pe niște simboluri ale placidității, ceea ce explică indeterminarea biologică a viziunii : „Avu fugitiv o viziune a lor : două vaci, două iepe-nfundate pîn'la genunchi în aer ca-ntr-un fluviu, ca-ntr-o baltă, cu nările-n apă, și nivelul bălții scădea văzînd cu ochii, fără zgomot, la fiecare aspirare, lăsînd descoperite, uluite pentru moment, mulțimea de viețuitoare mărunte pămîntene din jurul picioarelor lor înfipte adînc" (p. 69). Flem Snopes, devenit, pe prima treaptă a fantasticei sale ascensiuni, vînzător în prăvălia lui Will Varner : „...se trăgea în umbra vecină cu-ntunericul a prăvăliei pustii și pline de arome puternice, semănînd teribil cu un paianjen blond și bulbos și omnivor, dar nu veninos" (p. 79). La un moment dat, cei doi copii ai lui Mink Snopes, care nu aud ce le strigă mama lor, „parcă-ar fi trăit în altă lume decît cea în care țipa femeia, parcă ar fi fost doi căței" (p. 94). Lump Snopes are „o față vioaie și luminoasă nu chiar ironică, ci profund și incorigibil jovială îndărătul unor ochi luminoși, deștepți, amorali, de veveriță sau de altă rozătoare" (p. 161). Alături de Eula Varner, Flem devine un broscoi (p. 165, 175). Alt Snopes, unul din verii lui Flem, care va fi învățător în sat, are și el o „mutră de rozător" (p. 175). Soția lui Mink îi spune o dată : „Am avut o sută de bărbați. Da' n-am avut niciodată o viespe. Ce dă din tine e venin curat. Frige. Arde el și arde sămînța din mine." (p. 249). Altă dată, Lump — la un proces — „...între două serii de clipiri dese sta cu ochii pironiți la judecător cu intensitatea unui șoarece fără pleoape" (p. 327). Exemplele de acest fel s-ar putea înmulți, dar ar fi inutil, pentru că în ordinea problemei discutate importanța lor este minoră : este vorba, în fond, de o calitate plastică a scrisului faulknerian, cu deschideri sugestive într-un plan pur stilistic. De altfel, stabilirea unor paralelisme zoologice în portretistica și caracterologia literară e un procedeu destul de răspîndit, clasic aș zice, deși la Faulkner, privit în contextul mai larg al viziunii sale mitic-biologice, el dobîndește o semnificație aparte.

Lăsînd la o parte o serie de scene pitorești, în care animalele au o uimitoare capacitate de *prezență* (ca în relatarea lui Ratliff despre felul cum a fost înșelat Ab Snopes de Pat Stumper, sau în marele episod, de o savoare inegalabilă, al vînzării cailor sălbatici din Texas), trei mi se par mo-

Scanned with OKEN Scanner

mentele care merită, în limitele propuse, să fie discutate: acela în care este descrisă copilăria și pubertatea prematură a Eulei Varner, cu toate fascinațiile erotice pe care le declanșează; acela al fugii în pădure a lui Ike Snopes — tip de idiot asemănător lui Benjy din *Zgomotul și furia* — cu vaca furată din grajdul lui Houston; în sfîrșit, acela al morții soției lui Houston, care va pune o pecete definitiv tragică asupra întregii existențe a acestuia.

Tot ce se spune despre Eula Varner (aproape în întregime Cartea a doua a *Cătunului)* este, cu excepționalele mijloace epico-poetice ale lui Faulkner, o meditație asupra instinctualității, asupra „eternului feminin" și a „eternului masculin", desprinse însă din formele lor individual-umane și proiectate pe ecranele vaste ale unui anonimat biologic, și, în cele din urmă, mitologic. Referințele paralele la lumea animală și la lumea mitică sînt aici de-o frecvență și de-o insistență ce nu pot scăpa nimănui: „...toată înfățișarea ei — scrie Faulkner chiar de la început — sugera un simbol din vechile timpuri dionisiace — miere-n lumina soarelui și struguri cu boabe plesnind, sînge stors, curgînd din viță fermecată, zdrobită sub călcătura dură, rapace, a copitei de țap" (p. 115). Lenea imensă a Eulei — văzută ca o „forță reală, invincibilă, necruțătoare" — este, prin felul cum e descrisă, un bun prilej de a analiza tipul de ideație deschisă specific lui Faulkner. Refuzul Eulei de a merge, de a se mișca („Nu făcea nimic. Ar fi putut foarte bine să rămînă un foetus"), de a gîndi, trupul ei, încă de copil, dar mare, greoi, matur feminin, stîrnind din nesfîrșita-i pasivitate furtuni instinctuale, apar și sînt, în contextul diferențial uman, purtătoare ale stigmatelor arierării și degenerescenței. Puse însă — cu o artă desăvîrșită a alternației — în context biologic-mitic, ele dobîndesc un alt sens, misterios, simbolic. Jody Varner, fratele ei, care o duce la școală pe cal, îndărătul lui — pentru că ea refuză să se miște cu o încăpățînare placidă și dezarmantă — „...se vedea transportînd, nu numai străbătînd satul, ci străbătînd scena atotcuprinzătoare a întregii lumi locuite, ca însuși soarele, circumvoluțiuni caleidoscopice de elipse mameliforme" (p. 120). Cu o intuiție de ordin abisal — care, în cazul învățătorului Labove, devine principiul unei pedepse și chiar al unei damnațiuni — băieții de școală, adunați într-o „încăpere tristă, prost lumi

Scanned with OKEN Scanner

nată, prost încălzită, consacrată unui învățămînt primar protestant aspru", simt, la apariția ei, „suflul umed îmbătător al fermentului primăvăratec, o prosternare triumfătoare și păgînă în fața supremului uter originar" (p. 132). Căci Eula, „prin simpla deplasare de-a lungul intervalului, transforma șirurile de bănci în boschete ale Venerei și-i făcea pe toți masculii din clasă, de la copii de-abia ajunși la pubertate pînă la oameni în toată firea de nouăsprezece și douăzeci de ani [...], bărbați în stare să-ntoarcă de la răsăritul soarelui și pîn' la asfințit zece pogoane de pămînt, să s-aprindă, să sară, într-o rivalitate bătăioasă, împiedicîndu-se unul pe altul în goana după precădere în adorare" (p. 133). Simbolurile mitologice și cele zoologice, în egală măsură, presupun o depășire a planului strict realist, o deschidere a lui spre alte zone. Pentru Labove, „Nu exista decît centru, ca într-un roi de albine, și centrul ăsta era ea, năpădită de tot roiul și totuși senină și intactă ... : regina, matricea" (p. 134). Altă dată, atracția pe care o exercită Eula dă naștere, în jurul ei, tot unei roiri, dar de viespi care vor să se hrănească din dulceața unui fruct pîrguit și zemos : „...roiau ca viespile în jurul unei piersici coapte, cum arăta gura ei cărnoasă și umedă" (p. 145). Violența instinctuală e încă o dată sugerată prin imaginea dezlănțuirii unor vite sălbatice : „...apăruseră pe orbita ei placidă, ca o năvală de vite sălbatice, zdrobind în picioare fără cruțare copiii verii trecute..." (p. 147). Asocierile zoologice implică și aici — ca și în alte opere ale lui Faulkner — referința la un plan profund al naturii, care poate fi mereu regăsit, dincolo și împotriva chiar a valorificărilor umane, prin definiție relative. Meritul mare al lui Faulkner este însă că el nu neglijează aceste „valorificări umane", ba chiar, dimpotrivă, le reconstituie literar cu o gravă minuție (el e unul din puținii scriitori ai lumii, care știu să facă din realism o formă a austerității), dar în cele din urmă, le situează într-o perspectivă deschisă.

Al doilea moment căruia îi atribuiam o deosebită semnificație în cadrul acestei discuții era acela al fugii lui Ike Snopes, cretinul, cu vaca lui Houston în desișurile primordiale ale pădurii (Cartea a treia, *Vara cea lungă*, cap. 1). Dincolo de orice accente etice — care ar fi implicat fie aruncarea, fatal retorică, a anatemei, fie complacerea sca-

Scanned with OKEN Scanner

broasă, lucidă, de tip naturalist în analiza abjecțiunii patologice —, Faulkner povestește întregul episod cu o liniște măreață și senină, sub care vibrează, intens, o adorație aproape păgînă, stăpînită de un demon mitopoetic, a freamătului universal al vieții. În regresiunea psihică pe care-o reprezintă degeneratul Ike e regăsită, în inocența ei inițială, o stare magic-mitică (să notăm însă că Faulkner nu se identifică nici acum, nici altă dată, cu eroii săi, și că perspectivele lui deschise sînt pur intelectuale, deși de o uluitoare senzorialitate). Blîndul animal domestic se integrează astfel, brusc, într-o lumină a perplexității, categoriei imemoriale a zeilor. Ike se apropie de vaca legată de-un arbore și rumegînd pașnic: „în globii enormi, umezi, fără pupile, el se văzu într-o dublă miniatură oglindit în impenetrabila detașare de cele ale spiritului: o detașare cu care-ar fi putut privi și Junona, și se vedea contemplînd cele pe care le vedeau cei ce se uitau la Junona" (p. 196). Într-un univers zoomorfic, stăpînit de o ciudată propensiune spre organic, o simplă ploaie se transformă într-o viziune genetică: „Privi o bucată de vreme și nu se sperie, cum cădea zburdalnică, la întîmplare, nehotărîtă, pînă cînd în cele din urmă luă proporții. se concentră, căzînd în fîșii înguste neperpendiculare, în două-trei locuri deodată, ca niște cordoane ombilicale atîrnînd din pîntecoșii cumuluși, oile îmborțoșate de soare-ale verii păscînd de-a lungul vîntului de sud-vest" (p. 198). Și totul se continuă, în linia unor metamorfoze asemănătoare, cu imaginea memorabilă a fulgerului seminal (p. 199).

Cel de-al treilea episod la care mă refeream (narat în *Vara cea lungă*, cap. 2) este poate cel mai straniu, în orice caz, cel mai rezistent interpretării. Houston, care-și cunoscuse viitoarea nevastă încă din școală (suferind de pe atunci de un bizar complex în fața ei), reîntors în sat după o plecare pe care-o considera definitivă și după doisprezece ani de absență efectivă, ca purtat de un destin indescifrabil, se căsătorește. Fascinat de personajul său, ca totdeauna — dar iarăși, ca totdeauna, privindu-l de la o altitudine misterioasă, de la care toate perspectivele se deschid, dar nu spre elucidare, ci spre un nou mister — Faulkner povestește: „Cumpără tot atunci și armăsarul de prăsilă, un fel de dar de nuntă pentru ea, cu toate că niciodată nu

Scanned with OKEN Scanner

spunea asta." (În paranteză, personajele lui Faulkner nu spun niciodată esenţialul, autorul spunîndu-l uneori, alteori nu.) Sau : „de va fi reprezentat acest sînge şi oase şi muşchi, masculinitatea poligamă şi ne-nfrîntă la care renunţase, nici asta n-o spuse niciodată. Iar dacă printre vecinii şi cunoscuţii lui erau unii — Will Varner sau Ratliff, poate — care vedeau în asta un adevărat transfer afectiv, umplerea deliberată a golului lăsat de abdicarea lui, nici ei n-o spuneau." (p. 227). Şi tocmai acest armăsar o ucide pe soţia lui Houston. („Şi-atunci, armăsarul o omorî. Umbla dup-un cuibar pe care nu-l găsea prin grajd. Negrul o prevenise : «E cal, missy. Da-i cal pentru bărbaţi. Nu intraţi acolo.» Dar ei nu-i era frică. Era ca şi cum înţelesese transferul afectiv, dualitatea, şi chiar dacă nu spunea, gîndea : «Fleacuri".») Şi după ce împuşcă armăsarul, Houston — împins de o forţă neştiută spre un doliu etern — intră într-o existenţă voit sterilă, cenuşie, dement puritană (nici o făptură feminină nu mai este admisă în gospodăria lui, afară de vaca pe care, de altfel, i-o fură idiotul Ike Snopes) ; existenţă pe care-o curmă, asasinîndu-l, Mink Snopes. S-ar putea spune că, aici, Faulkner ilustrează un tip de relaţie magică (ca şi aceea din *Ursul,* unde însă are sensul unei iniţieri). Dar transferul pe care-l încearcă — inconştient, desigur — Houston este, în esenţa lui, un transfer laş, o renunţare falsă : de aici pedeapsa (într-o ordine ontologică). De fapt, ca şi episodul, interpretarea lui rămîne deschisă...

Iată cîteva gînduri pe care mi le-a prilejuit recitirea *Cătunului :* cîteva gînduri, ele însele deschise.

1967

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE AUTORI

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

A

Abélard Pierre, 80
Adamov Arthur, 79, 184
Addison Joseph, 19, 253
Albee Edward, 79
Alberès R. M., 230, 231, 232
Alembert Jean Le Rond d', 80
Ampère Jean Jacques, 153
Anghel Dimitrie, 53
Apollinaire Guillaume, 59, 60
Aragon Louis, 90, 105, 182
Arghezi Tudor, 34, 58, 59, 61, 68, 74, 76, 77, 96, 98, 104, 108, 109, 138, 280
Argintescu-Amza N., 225, 226, 227
Ariosto Ludovico, 126, 133
Aristofan, 18
Aristotel, 17, 220
Arp Hans, 97, 100
Auden W. H., 90
Auerbach Erich, 160, 161, 162
Augustin (Aurelius Augustinus), 139

B

Bachelard Gaston, 39, 191, 205, 206
Bădescu Irina, 225

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

În loc de prefață 5

I

Însemnări despre motivul poetic al oglinzii . 9
Despre geneza unei poezii a lui Ion Barbu . 38
Gînduri despre Matei Caragiale 45
Ion Vinea : schiță de portret 52
Urmuz și comicul absurdului, cu un post-scriptum 73
Evoluția avangardei literare în România . . 93

II

Clasic-romantic-baroc-manierist 115
Accepțiile realismului 145
Conceptul de fantastic 165
O încercare de definire a noțiunii de „avangardă“ în literatură 174

III

Ce este „la nouvelle critique“ ? 189
Literatură și semnificație 213
Sens figurat și sens literal 219
Poezie și traducere 223

Scanned with OKEN Scanner

Puncte de vedere asupra romanului . . . 229
Marginalii la un spectacol Ionesco . . . 233
Note despre comicul lui Samuel Beckett . . 238
Utopia absurdului 244

IV

Structura fantasticului în proza lui Edgar Allan Poe 251
Samuel Butler și dialectica ironiei 277
Nuvelele lui D. H. Lawrence 290
La o lectură a *Cătunului* lui W. Faulkner 314

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : AURELIA BĂTĂLI.
Tehnoredactor : IONEL GHEORGHIU

Apărut 1970. Format 540×840/16. Coli ed. 18,33. Coli tipar 21,50. A. nr. 4742/1970. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 33—330.

Tiparul executat sub comanda nr. 286 la Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97 Bucureşti, Republica Socialistă România.